3

СООРУЖЕНИЯ КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА

SOWREMENNAJA ARCHITEKTURA 1929

СА

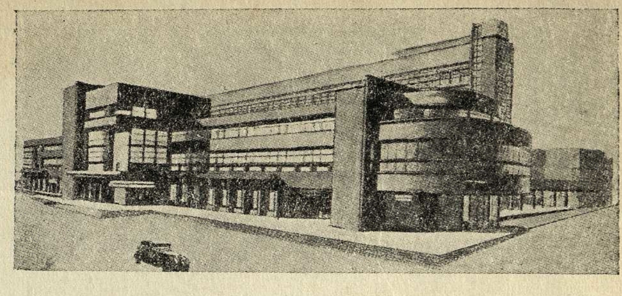
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ ■ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

I Всероссийский Съезд Общества Современных Архитекторов **ОСА**, заслушав информацию о постройке здания Ленинской библиотеки в Москве, выражает свой решительный и категорический протест против возведения этого—мирового значения—здания, долженствующего служить памятником Ленину, по реакционному проекту академика Щуко.

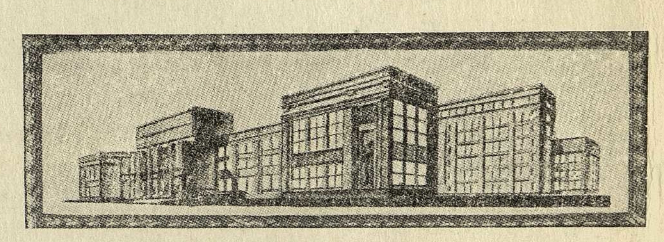
Съезд **ОСА** отмечает, что постановление о постройке Ленинской библиотеки по проекту Щуко, идеологически чуждому нам и в практическом отношении наиболее слабому из всех представленных проектов, резко и грубо противоречит мнению и желаниям широкой советской общественности, неоднократно и отчетливо выражавшей свое отрицательное отношение к проекту Щуко, как в правительственной и партийной печати, так и на собраниях и диспутах.

Съезд, считая совершенно недопустимым подобное игнорирование мнения советской общественности, решительно настаивает на радикальном пересмотре надлежащими инстанциями и органами решения о возведении Ленинской библиотеки по эклектическому проекту Щуко.

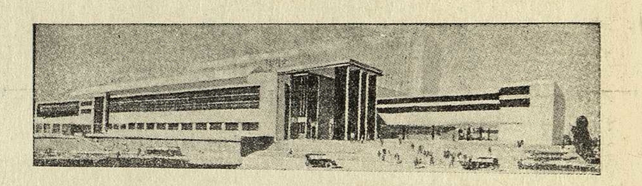
Президиум Съезда.



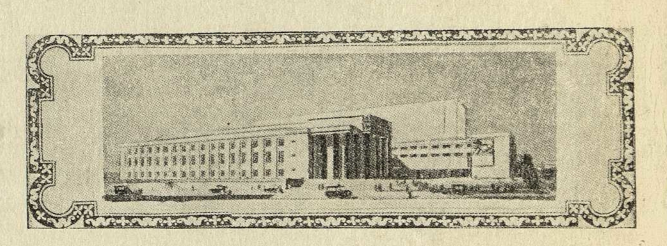
чего изволите..с



АКАД.—АРХ. В. А. ЩУКО I-й ВАРИАНТ II-й ВАРИАНТ



мы люди не гордые



АКАД.—АРХ. А. В. ЩУСЕВ I-й и II-й ВАРИАНТЫ

ОБЪЕДИНЕНИЕ АРХИТЕКТОРОВ УРБАНИСТОВ („АРУ")

В связи с решением правительственной комиссии осуществить постройку нового здания Ленинской библиотеки по проекту академика Щуко „АРУ" считает необходимым организацию общественного мнения вокруг вопроса о качестве вновь возводимых крупных сооружений всесоюзного значения.

Результаты конкурса на составление проекта Ленинской библиотеки нужно признать неудачными.

Предварительный открытый конкурс, в жюри которого были привлечены лишь представители одной из существующих архитектурных организаций (МАО), тем самым предопределил и состав той группы архитекторов, которая нашла возможным участвовать в конкурсе при данном составе судей. Таким образом, специфичность состава жюри открытого конкурса повлияла на количество представленных проектов и имела последствием недостаточно полное выявление существующих архитектурно-проектировочных сил.

Неудачу последующего закрытого конкурса следует объяснять неправильной установкой организаторов конкурса, которые при подборе основного ядра работающих смешивали наличие строительного опыта и стажа конкурента с его конструкторской и архитектурно-проектировочной талантливостью.

Подбирая участников закрытого конкурса лишь по первому признаку, организаторы его совершенно игнорировали оформившиеся за последнее время молодые силы, проявившие себя уже как способные проектировщики.

Поэтому **„АРУ"**, учитывая большое значение нового здания библиотеки, представляющего собою памятник Ленину, считает, что удовлетвориться имеющимися результатами конкурса нельзя и его следует продолжить, изменив организационную основу в смысле превращения конкурса в форму социалистического соревнования между всеми существующими архитектурными группировками и обществами.

Предлагаемая система организации обеспечит участие отдельных коллективов архитекторов и, дав возможность равного участия как старых, так и молодых архитектурных сил, послужит гарантией использования наибольшего количества специалистов.

Дополнительные затраты, могущие произойти при осуществлении этого предложения, несомненно окажутся рациональными, так как высокое качество проекта и есть основа экономичности затрат на строительство вообще.

Президиум „АРУ"

АССОЦИАЦИЯ НОВЫХ АРХИТЕКТОРОВ

Присоединяясь к протесту Общества Современных Архитекторов «ОСА» против утверждения постройки библиотеки имени Ленина по проекту академика Щуко, **АССОЦИАЦИЯ НОВЫХ АРХИТЕКТОРОВ „АСНОВА"** обращает внимание советской общественности на недопустимость дальнейшего продолжения проводящейся линии ведомственного решения вопросов архитектуры, имеющих крупное общественное значение,—линии, которая приводит к насаждению в Красной Москве и др. городах эклектической реакционной архитектуры (Телеграф в Москве и т. д.).

АСНОВА считает, что пора наконец партийным, профессиональным и другим общественным орга... ...шительно прекратить подобные бюрокр... ...вопросов архитектурного ...ерез привлечение к реше... ...испуты, доклады, выставки ...нности, а не через разные ...коквалифицированных спе...

...оведения в жизнь общест... ...етской архитектуры долж... ...отношении проекта акаде... ...указанных общественных

...кое, общественное и куль... ...меет сооружение библио... ...только СССР, но и всего

...ный Совет „АСНОВА"

...организации открытого ...библиотеки высказал ...стилей в современных ...во, имевшее место в ...блиотеки.

...снилось решение пра... ...ение проекта библио... ...считает нужным при... ...архитектурных группи...

...нным отметить совер... ...рхитектурных сил, ко... ...ми проектировщиками

...ормы проведения кон... ...й возможности учас... ...актуальные темы со...

Бюро ахркружка

ВОПРА

Вновь организовавшееся Общество Пролетарских Архитекторов РСФСР, заслушав сообщение о постройке здания Ленинской библиотеки, долженствующего служить памятником Великому основоположнику новой жизни—ЛЕНИНУ, категорически протестует против осуществления этого сооружения по реакционному проекту академика ЩУКО.

Вопрос о постройке в столице большого культурного учреждения и результаты, полученные по конкурсу, глубоко взволновали советскую общественность не только Москвы, но и всех культурных центров Союза. Общественность с неослабевающим внимание следила и указывала почти во всех столичных органах печати («Правда», «Известия», «Комсомольская Правда») и др. на недопустимость осуществления представленных реакционных проектов, являющихся рецидивом прошлого.

Мы считаем совершено недопустимым, чтобы наше грандиозное строительство насаждало и культивировало отжившие архитектурные формы. Нельзя допускать, чтобы живые советские города превращались в историко-архитектурные и археологические музеи.

„ВОПРА" категорически протестует против игнорирования мнения пролетарской общественности, отмечая недопустимое явление, когда осуществление проектов зависит от реакционных вкусов отдельных руководителей учреждения. Мы требуем вмешательства соответствующих организаций в безответственные действия учреждений, ведающих постройкой Ленинской библиотеки, не допустив постройки библиотеки по эклектическому проекту академика Щуко.

БЮРО ОБЩЕСТВА

РЕДАКЦИЕЙ ПОЛУЧЕН ЕЩЕ РЯД ПРОТЕСТОВ ОТ РАЗЛИЧНЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

ПРОТЕСТ

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА 3



БР. ВЕСНИНЫ. ЦЕНТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. В. И. ЛЕНИНА В МОСКВЕ ВТОРОЙ ВАРИАНТ

Основная задача конструктивизма в архитектуре—работа над выявлением новых социальных типов сооружений. В краткой формулировке трудно указать все многообразие проблем, связанных с этой громадной задачей. Не одному поколению новых архитекторов хватит здесь богатой возможностями и интереснейшим содержанием работы. Причем конструктивисты—архитекторы понимают эту задачу не как временную и ударную кампанию, а как непрерывный процесс напряженной борьбы за продвижение вперед социалистического сектора во всех отраслях нашего хозяйства, культуры и быта. С этой точки зрения очевидна вся трудность и ответственность этой работы, связанной неразрывно со всем темпом социалистического строительства работы требующей непрерывного анализа, полной освобожденности от косности и традиций, революционной готовности к постоянной проверке социального содержания своей задачи.

В нашей быстро растущей действительности не успели еще наметиться основные контуры нескольких новых типов сооружений как уже становится необходимым пересмотреть их классификацию, пересмотреть терминологию типизации, пересмотреть содержание вкладываемое в то или иное архитектурное понятие. Революционная переоценка архитектурных ценностей, которую начал конструктивизм далеко не закончена. Общественные здания, жилье и фабрично-заводские сооружения — вот три кита старой классификации. Они теряют свое значение с обескураживающей их друзей быстротой. Дом-коммуна жилье это, или общественное сооружение? Кинематограф с его как часы заведенной, машиной сеансов—общественное сооружение или фабрика? И сама фабрика — фабрика ли она или общественное сооружение, с характерной для последнего величайшей культурно-просветительной и политической значимостью? А дом отдыха? Санаторий предназначенный для жилья и по сути являющийся фабрикой здоровья? Архитектурный мир стал слишком быстро вертеться, что бы три дряхлых кита могли с ним справлятся. Им пора нырнуть в спокойные глуби истории архитектуры. Помещая в № посвященном общественным сооружениям вещи, из которых не все принято рассматривать под этой рубрикой, мы напоминаем о необходимости пересмотра старой системы классификации, которая до сего дня механически переноситься на явления, не укладывающиеся в ее рамки. Помещаемые проекты кроме этой проблемы поднимают и еще ряд других, причем эти проекты, конечно, не являются законченным ответом на поставленные задачи. Но они представляют интерес, как характерная для конструктивистов попытка революционно-заново подойти к старым (по названию) задачам. И при этом решать их не только как строительную задачу, а органически, как задачу по организации определенного куска жизни в целом.

Редакция

СОЗДАДИМ ФЕДЕРАЦИЮ РЕВОЛЮЦИОННЫХ АРХИТЕКТОРОВ

Перед архитектурой Советского Союза непрерывно ставятся все более ответственные и сложные задачи. Интенсивно развертывающееся строительство во всех направлениях и областях общественной жизни требует ясной идеологической установки, твердых социально-классовых принципов и правильной целеустремленности.

Проблема правильного руководства архитектурной жизнью страны — проблема назревшая и неотложная. Однако, огранизации, которой можно было бы доверить задачу руководства (лишенного однобокости) советской архитектурой, не имеется. Предпосылки же к ее созданию существуют.

В Москве работают несколько передовых архитектурных объединений всесоюзного значения. В настоящий момент объединения эти замкнуты в себе, а их организационная и идеологическая работа носит узкогрупповой характер. Естественно, что в таких условиях творческая и энергетическая зарядка этих организаций, как организаций, постепенно иссякает и неизбежно сведется на-нет, если не будут предприняты шаги, в корне изменяющие существующее положение. Создание федерации революционных архитекторов, позволяющее установить постоянный контакт и тесное сотрудничество всех передовых архитектурных сил страны, вольет новую энергию в каждую организацию.

То обстоятельство, что различные архитектурные объединения ведут—подчас ожесточенную — идеологическую борьбу, ни в какой степени не может помешать созданию федерации, при соблюдении известной организационной самостоятельности каждого объединения в рамках федерации. Резкость имеющих сейчас место теоретических дискуссий совершенно необходима и неизбежна, когда проверяются и заново устанавливаются основные вехи материалистического миропонимания в применении к архитектуре. Обостренная борьба взглядов и мнений идет, ведь не только между отдельными группировками, но и в пределах каждой из них и с не меньшей резкостью.

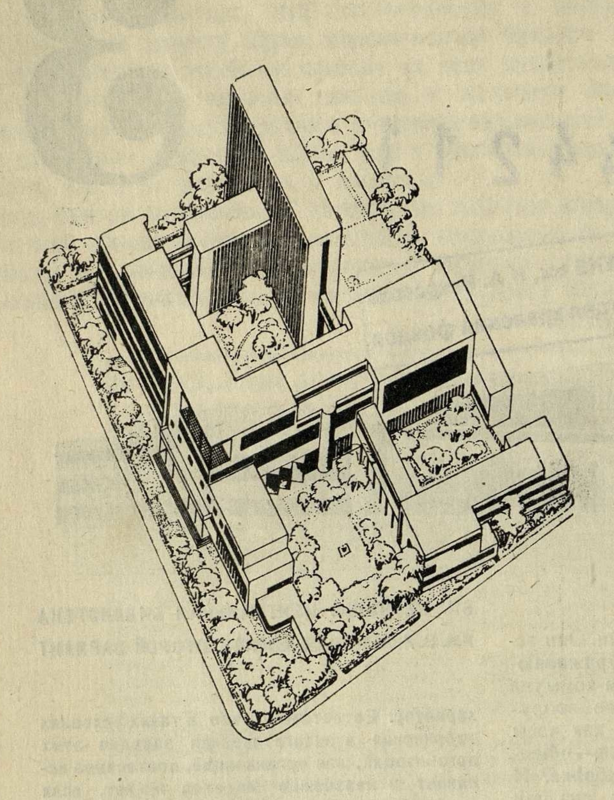
Таким образом обстоятельство это не должно являться тормозом в деле создания федерации. Наоборот—оно должно придать федерации исключительный интерес и общественную значимость.

Вынося свое предложение на широкое обсуждение, считаем, что основной задачей федерации революционных архитекторов должно быть на первое время:

Борьба с эклектизмом и беспринципностью в советской архитектуре. За реорганизацию конкурсного дела. За действительное снижение стоимости и повышение качества строительства. За непрерывное увеличение социалистического сектора в строительстве. Борьба с «халтурой» и «рвачеством». За привлечение внимания советской общественности к архитектуре. За организованное руководство архитектурной жизнью страны. За надлежащую постановку архитектурного образования в высшей школе.

ПРЕЗИДИУМ ОСА

БРАТЬЯ ВЕСНИНЫ. ПРОЕКТ ЗДАНИЯ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ СОЮЗА ССР ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА В МОСКВЕ. ВТОРОЙ ВАРИАНТ. 1928 Г.



BRÜDER WESNIN. ENTWURF FÜR DIE LENIN-BIBLIOTHEK ZU MOSKAU. ZWEITE VARIANTE. 1928 Г.

При проектировании здания библиотеки имени В. И. Ленина нами была поставлена следующая задача:

Найти такое решение пространственной организации всех функций и функциональных связей библиотеки, при котором производственный процесс библиотеки в целом протекал бы наиболее рационально.

Основные функции библиотеки следующие:

1. Работа читателя.
2. Доставка книги читателю.
3. Хранение книги.
4. Обработка книги.
5. Управление библиотекой.

На основании анализа данных функций и их связи, графика движения читателя и графика движения книги нами построена трехмерная, пространственная схема в виде замкнутой неразрывной цепи со строго обусловленной последовательностью в расположении звеньев.

В основном схема эта следующая: вход—вестибюль—лестница—постоянная выставка книг — Ленинский уголок—каталоги для читателей и справочное бюро—выдача книг—большой читальный зал и малые кабинеты — книгохранилище — обработка книги—правление—каталоги для читателей...

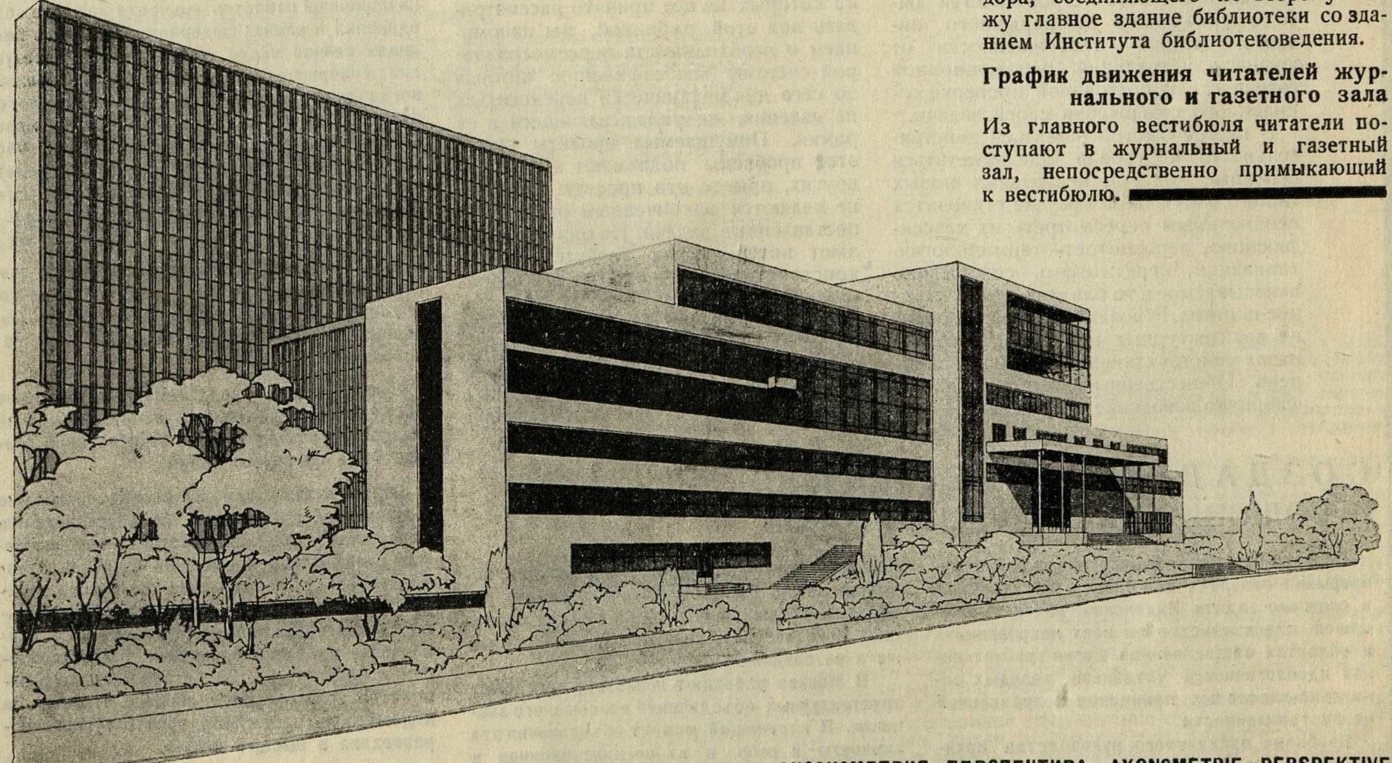
Вход в библиотеку и главный вестибюль спроектированы по Моховой улице, по оси общего читального зала.

График движения читателей общего читального зала

Из вестибюля читатели поднимаются по прямой широкой лестнице мимо постоянной выставки книг к Ленинскому уголку, затем по двум более узким лестницам, идущим в том же направлении, подымаются к помещению выдачи книг; по пути движения расположены каталоги для читателей и справочные. Из помещения выдачи книг читатели проходят в большой читальный зал на 650 человек или в малые кабинеты для изолированного чтения, расположенные вдоль коридора, соединяющего по второму этажу главное здание библиотеки со зданием Института библиотековедения.

График движения читателей журнального и газетного зала

Из главного вестибюля читатели поступают в журнальный и газетный зал, непосредственно примыкающий к вестибюлю.



АКСОНОМЕТРИЯ. ПЕРСПЕКТИВА. AXONOMETRIE. PERSPEKTIVE

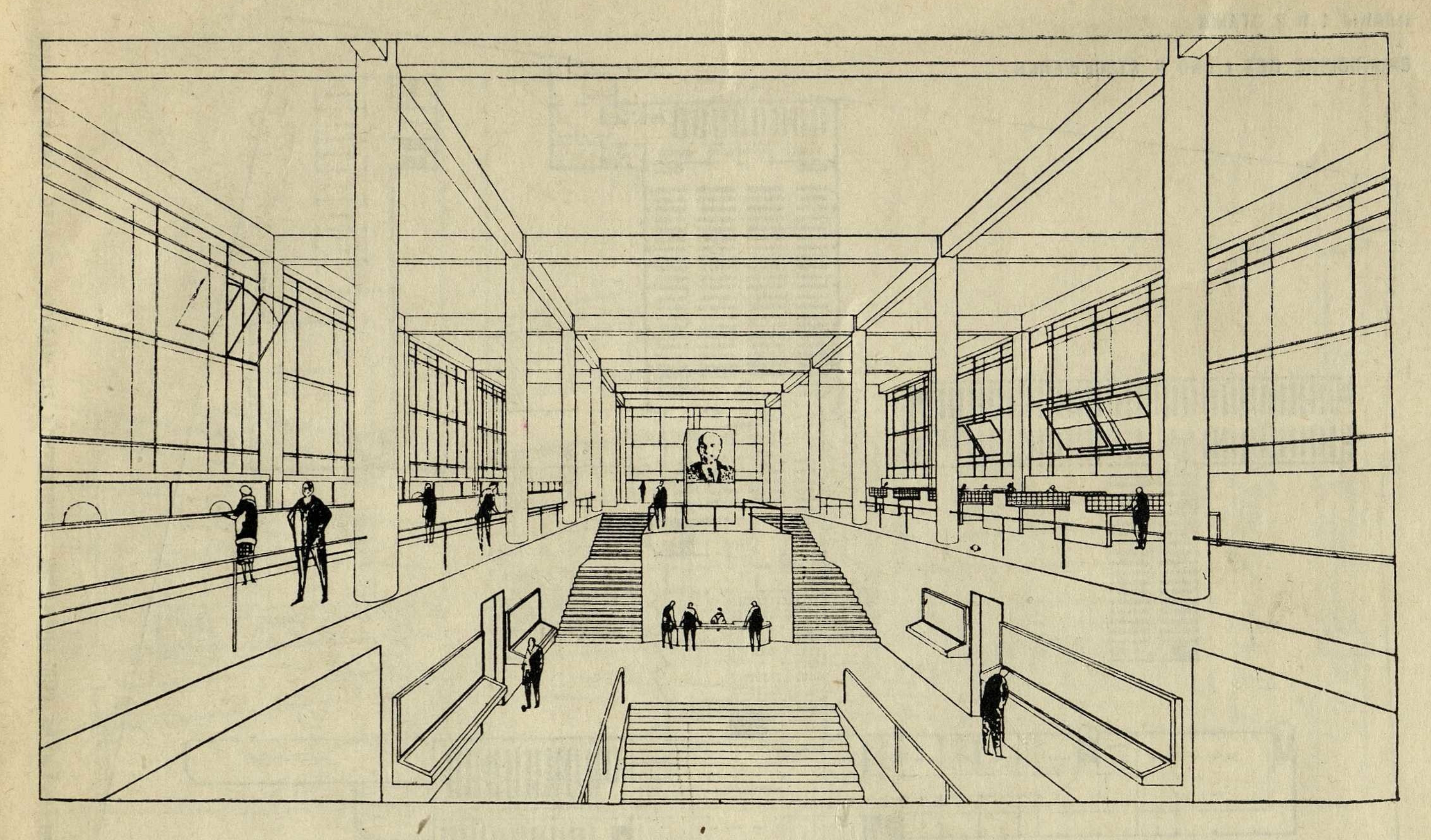


График движения читателей специальных зал, расположенных в третьем этаже

Читатели, занимающиеся в специальных залах, из вестибюля поднимаются по главной лестнице до каталогов и справочных, затем по особой лестнице поднимаются в третий этаж ко второй выдаче книг.

График движения книги

Книга поступает в первый этаж корпуса, расположенного вдоль Моховой улицы. Пройдя дезокамеру, книга поступает в регистратуру, затем поднимается лифтами в каталогизацию и систематизацию и поступает в книгохранилище. Из книгохранилища книга подается посредством конвейеров в первое или во второе помещение для выдачи книг, находящихся одно над другим. Книги, наиболее часто употребляемые, хранятся в книгохранилище, расположенном под главным читальным залом, и отсюда подаются в помещение выдачи книг подвижными лентами и лифтами.

Обслуживающие помещения

При вестибюле спроектированы: помещение для периодических выставок, столовая, выходящая в сад, справочные, почта, телеграф, умывальные, курильная, уборные, медицинская комната.

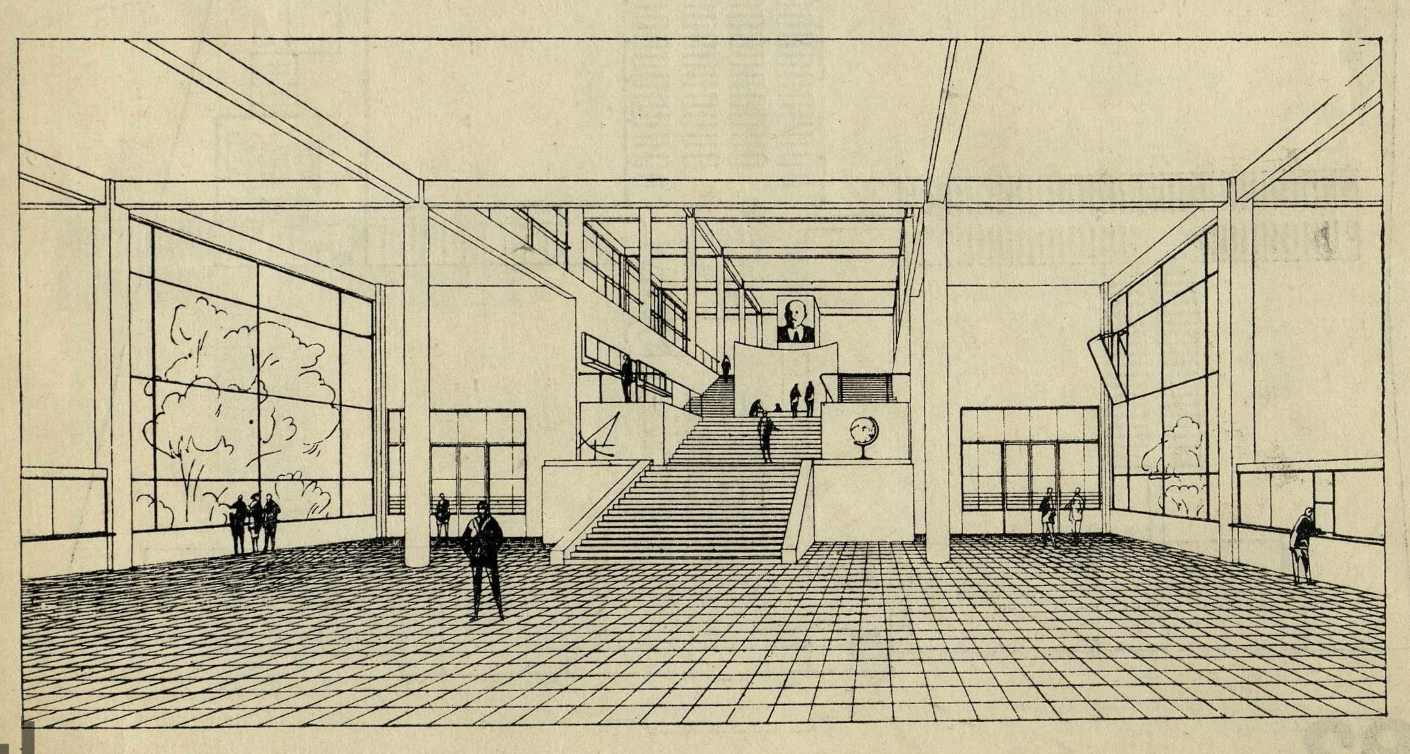
Управление

Правление библиотеки расположено во втором этаже корпуса по Моховой улице и непосредственно связано как с читателями, так и с обработкой книги. Помещения комендатуры, месткома, комячейки расположены при вестибюле.

Институт библиотековедения

Институт библиотековедения спроектирован в отдельном здании на углу Воздвиженки и улицы Карла Маркса и Энгельса и соединен, как было сказано выше, переходом с главным зданием библиотеки.

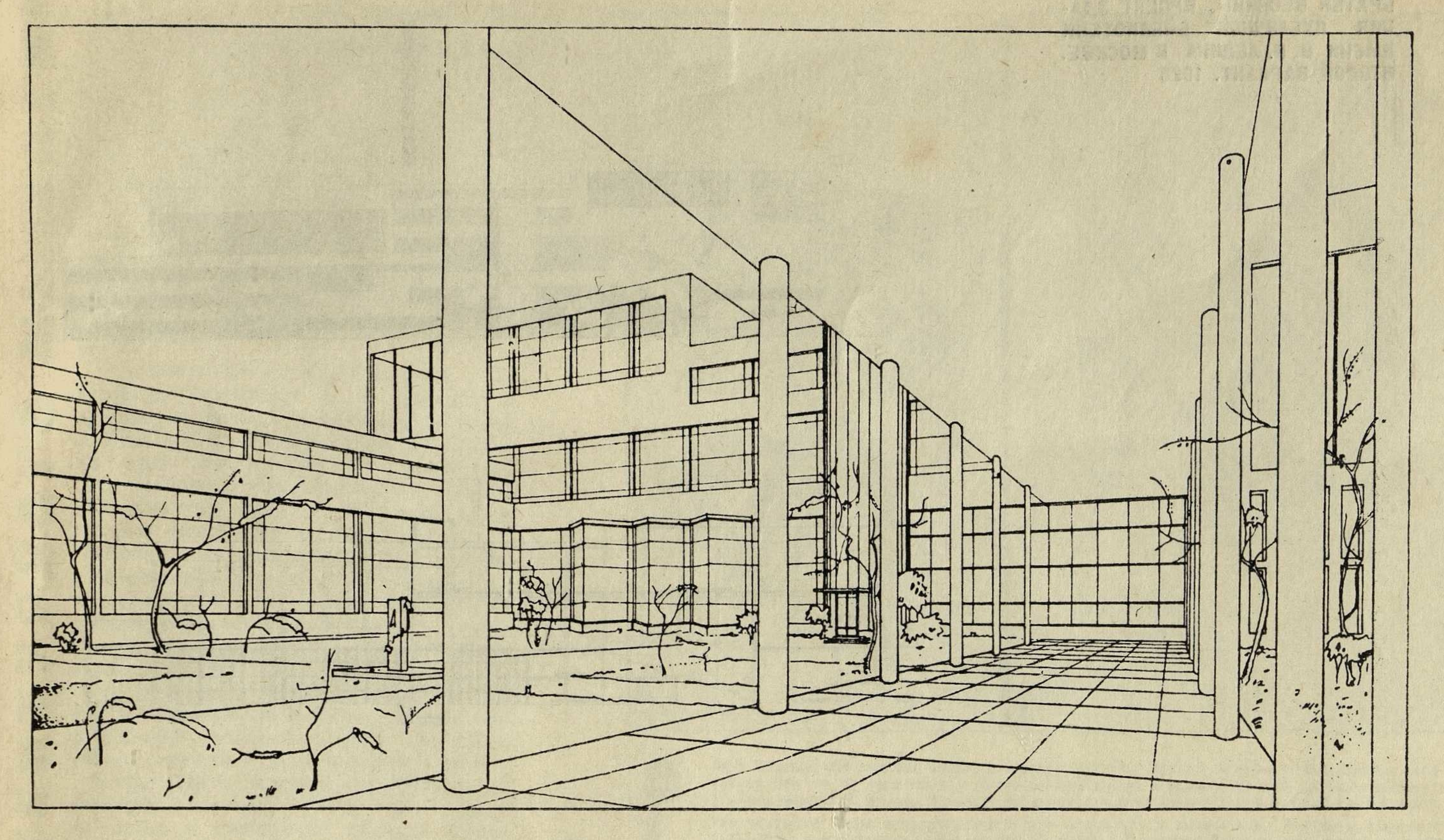
Общая кубатура здания, включая книгохранилище и здание Института библиотековедения,—212 000 куб. метр.



ПЛАНЫ 1 И 2 ЭТАЖА

GRUNDRISSE DES I UND II STOCKWERKS

BRÜDER WESNINI: ENTWERF FÜR DIE LENIN — BIBLIATHEK ZU MOSKAU. ZWEITE VARIANTE. 1928.



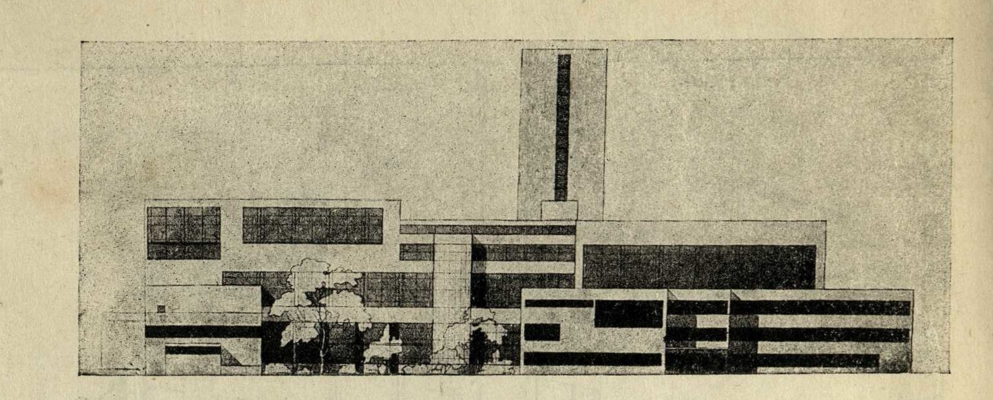
БРАТЬЯ ВЕСНИНЫ. ПРОЕКТ ЗДАНИЯ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА В МОСКВЕ. ВТОРОЙ ВАРИАНТ 1928

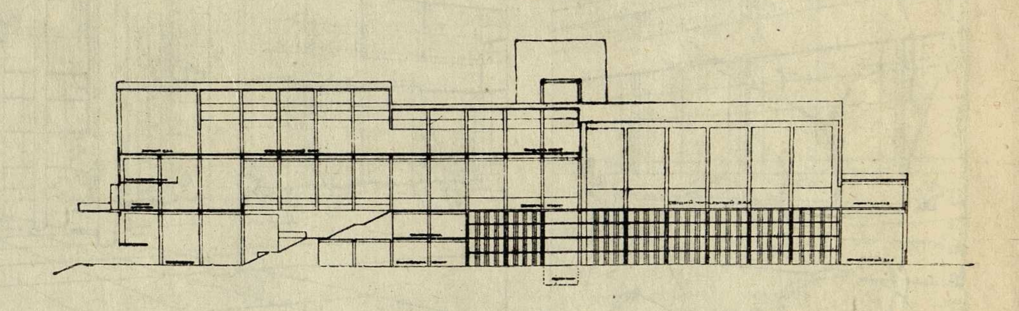
ПЛАН 3 ЭТАЖА. GRUNDRISS DES 3 STOCK

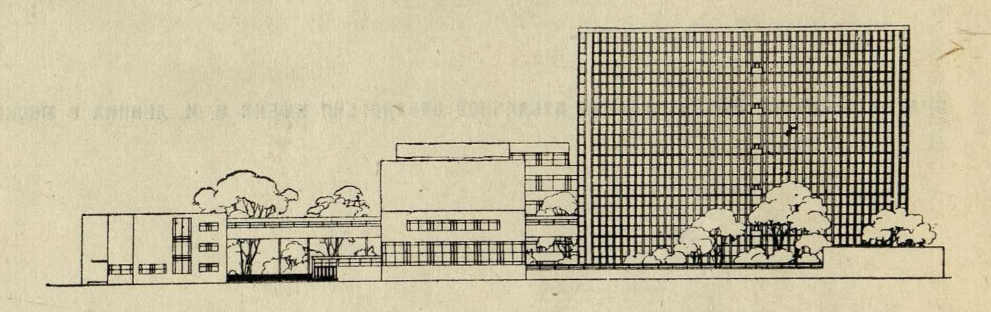
МУЗЕЙ

СИСТЕМАТИЗАЦИЯ

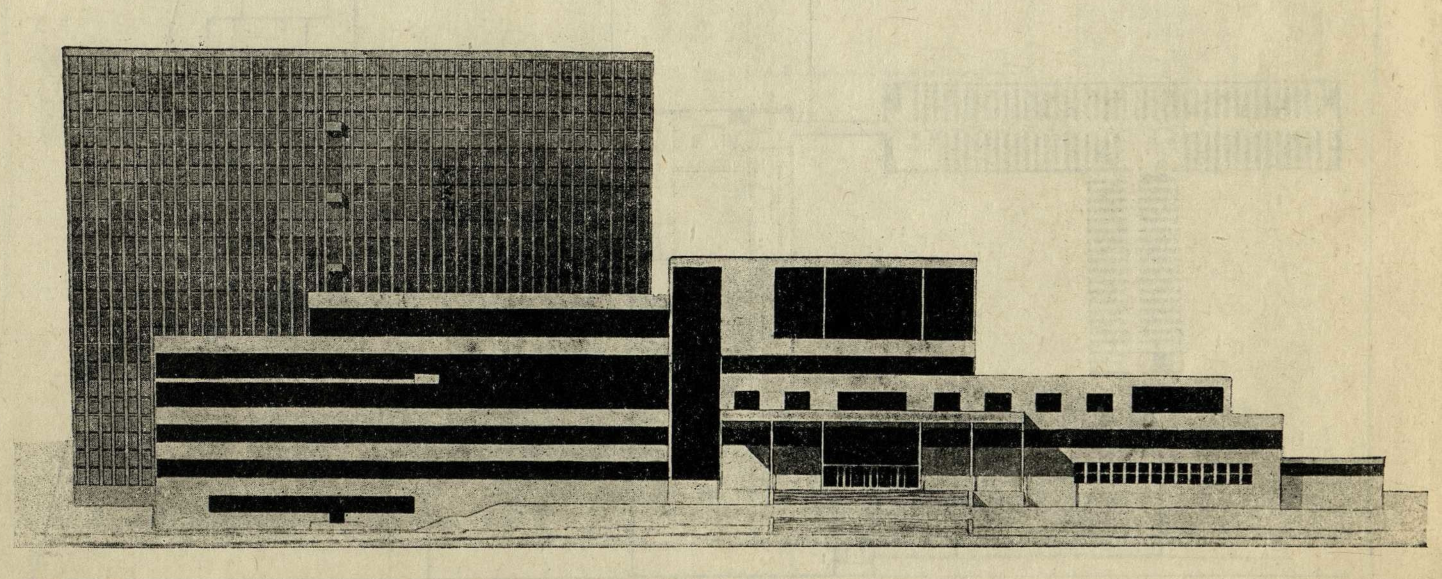
БРАТЬЯ ВЕСНИНЫ. ПРОЕКТ ЗДАНИЯ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА В МОСКВЕ. ВТОРОЙ ВАРИАНТ. 1928







BRÜDER WESSNIN. ENTWURF FÜR DIE LENIN-BIBLIOTEK IN MOSKAU. ZWEITE VARIANTE. 1928



ОПЫТ АРХИТЕКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ

ТЕМА: КУРОРТНАЯ ГОСТИНИЦА

Задачи, решение которых определило в основном особенности настоящей работы, это —

1) найти новый социальный тип курортной гостиницы и 2) показать в проекте не только технические свойства сооружения, но и его роль, как организатора жизненного участка.

Следующие соображения были положены в основу тех приемов, которыми автор пытался решить поставленные задачи.

Прежде всего необходимо, хотя бы кратко разобраться в специфических особенностях курортной гостинницы старого социального типа. Причем, оговоримся, что нас интересует не стилистический формальный анализ «архитектуры» этих гостиниц, а их социально организующая роль в целом. Место и значение, занимаемое элементами формальной выразительности, являлось только следствием этой социальной роли.

Чтобы понять особенности буржуазной курортной гостиницы, надо иметь в виду не только те требования, которые предъявлялись ей потребителем, но также и то, что эти требования удовлетворялись сооружением, которое строилось хозяином-капиталистом с целью получения прибыли. Законы рынка, противоречия спроса и предложения, не всегда даже одевая маску архитектурно-композиционных принципов, — были главной силой, определяющей характер архитектурного решения. Орудием наживы была вещь, и владелец не интересовался тем, какое влияние она оказывает на жизнь, через нее проходящую.

И если он улучшал качество гостиницы, то только потому, что это привлекало бо́льшее количество и более платежеспособных постояльцев. Гости же искали на курорте выгодных знакомств и внешне наиболее выгодной обстановки для демонстрирования своего высокого положения в обществе. А это и определяло направление, в котором велось улучшение ее.

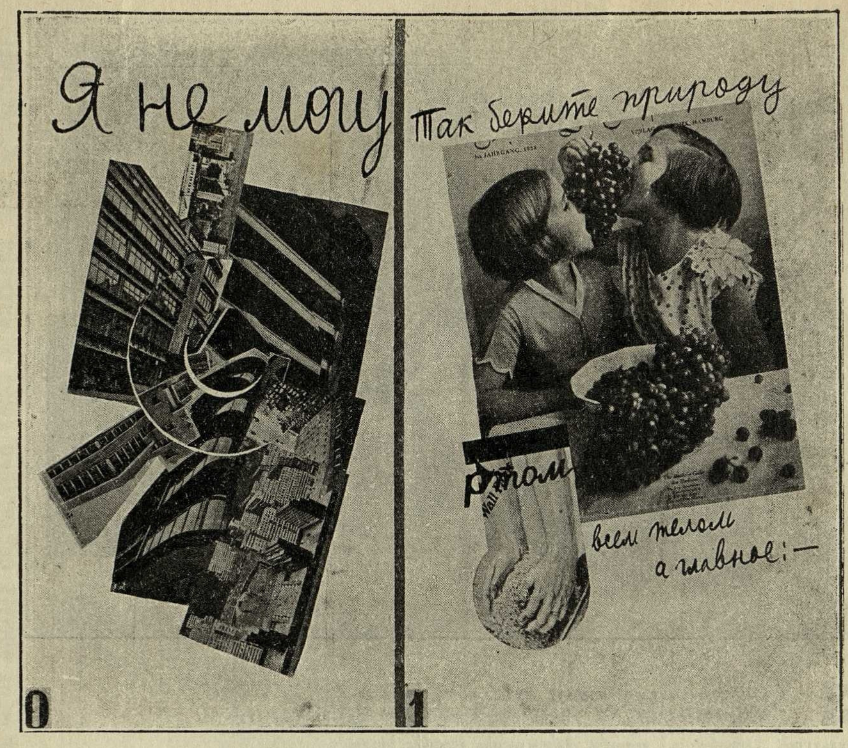
Жизнь в курортной гостинице, диктовавшаяся в своих формах не рациональными правилами поведения, а условностями, связанными с классовым бытием живущих, не могла на новом месте протекать отлично от обычных форм буржуазной жизни и поэтому расширение и усовершенствование жилой части гостиницы, ее номеров идет в сторону приближения их к индивидуальной квартире, особняку, вилле и пр., к чему привыкли гости у себя дома.

Курортная гостиница—это место, куда едут наиболее состоятельные, а для них нет необходимости в смене периодов напряженного труда на периоды действительного отдыха, ибо и вне курорта у них отдыха достаточно, ибо и на курорте фешенебельное времяпровождение требует достаточной затраты сил.

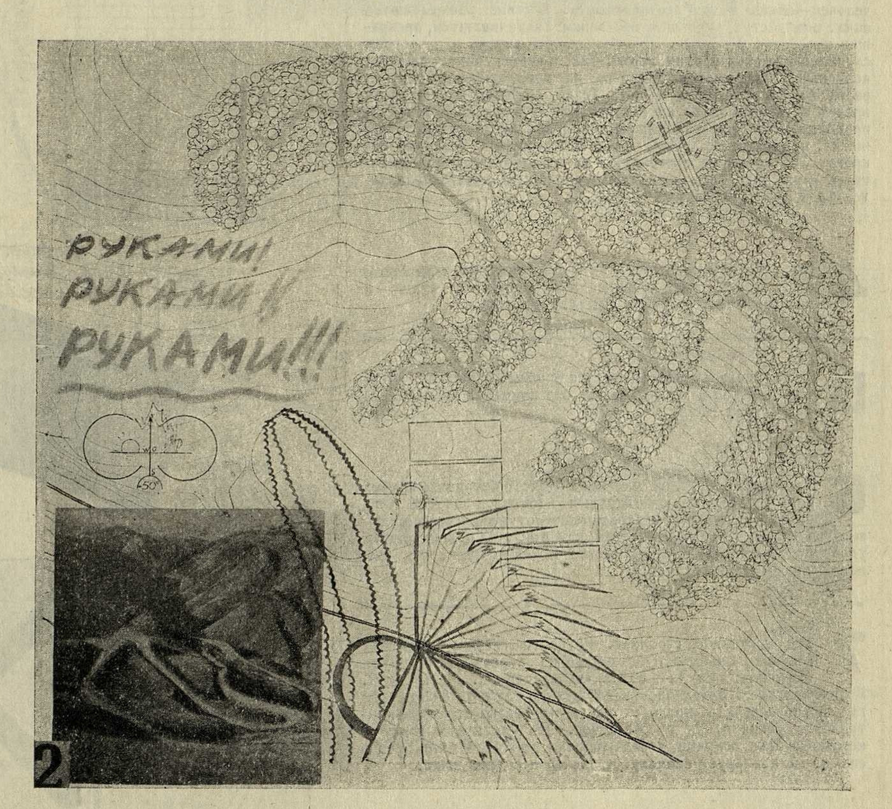
Быть бытовой интернациональной биржей, быть местом встречи, свободной и возможно разнообразной,—вот что должен обеспечить буржуазный курорт в своей общественной части.

Наилучшим образом подладиться к привычкам и вкусам гостя—вот чему должен удовлетворить курорт в жилой части и, наконец, дать своим гостям пышный, рос-

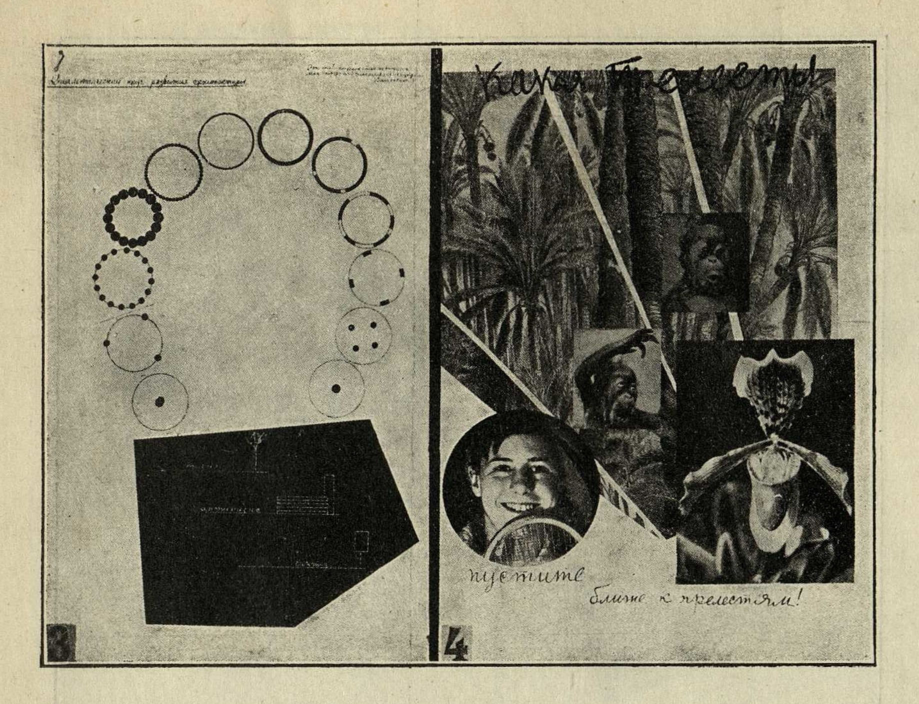
NEUE SOCIALE GESTALTUNG EINES KURHAUSES VON B. SOKOLOFF



0 1 Лист первый. Он еще вне пределов самого проекта. Это то, от чего отталкивается архитектор. Это то, от чего бежит утомленный горожанин. Я не могу. Не могу дольше переносить условия городской жизни. Не могу больше видеть этих домов, улиц и проч. Я еду на курорт.
Там целебные силы природы помогут мне отдохнуть и вылечиться. Вот дети, впившиеся в какой-то кусок природы. Так берите ее. Всем, чем можете. Ртом-ли, всем телом ли, а глвное—тем, что наиболее к этому приспособлено—руками.



2 У рус. есть чему поучиться архитектору. Если он желает сделать вещь, несущую какую-то функцию, и должен найти форму, ей удовлетворяющую—ему не лишне посмотреть, какую форму приобретают вещи, сделанные природой для несения подобных же функций. Он хочет, чтобы его сооружение имело наибольший контакт с природой, со средой, окружающей сооружение. А в периоде не мало тел, получивших свою форму от того, что им тоже необходимо было возможно больше внедриться в среду. Амеба выпускает для этой цели ложноножки, неисчислимое множество растений и животных имеют щупальцы, кактус, изолируясь от враждебной иссушающей среды, компактен, а пальма, живущая во влажной и теплой среде, разветвлена, и в самом человеке рука как раз предназначена для внедрения в среду для овладения природой. И все эти тела неминуемо приобретают отростки, пальцеобразные вытянувшиеся образования. Это не случайно. Это способствует огромному увеличению контура, по которому и происходит их соприкосновение с природой. Это увеличивает связанность со средой. А остальное: каковы должны быть отростки и где расположены—диктуется рациональным устройством самого организма. В данном случае ширина отростка результат того, что возле одной связующей артерии выгодно сгруппировать именно такое количество ячеек, а расположение отростков—результат данного рельефа, они вытянуты вдоль приподнятых мест предложенного участка.



кошный, фешенебельный и пр. фон — вот чему должен он удовлетворять в обработке. Причем только вопросом моды и частным случаем является то, что роскошь и шик иногда трактуются как простота и ясность.

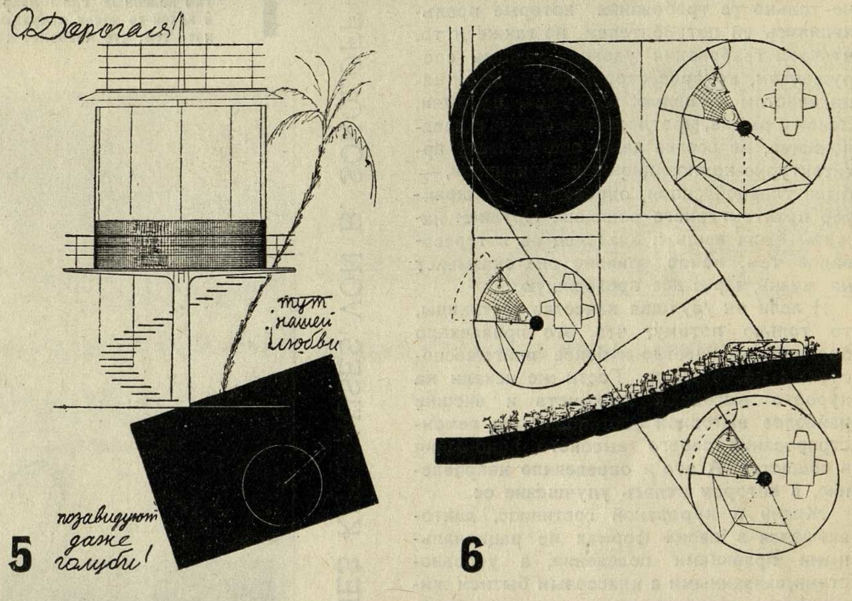
Но и все это «гостеприимный хозяин» мог предоставить «любезным гостям» только в меру жесточайшей окупаемости, ибо каждый новый грамм штукатурки, каждый лишний сантиметр объема уменьшали прибыль владельца.

Поэтому и специфику курорта, полезные свойства его природных данных не находили выражения в гостинице. Природа не была главной движущей силой пространственной организации гостиницы. С полезными функциями природы не связывалось сооружение. Эти природные данные сами использовались преимущественно как пышная декорация, способная одним своим видом действовать на воображение приезжих и этим помогать хозяину в трудном деле сколачивания большого капитала.

Частно-собственнические отношения, сказываясь не только в бытовых формах гостиничной жизни, но гораздо непосредственнее на самом масштабе строительства — в виде в большинстве случаев относительно небольших частных построек приводили к необобществленности многих функций и, что особенно важно, к смешению различных функций—к нерасчлененности их, к тому, что все лепилось в один запутанный клубок.

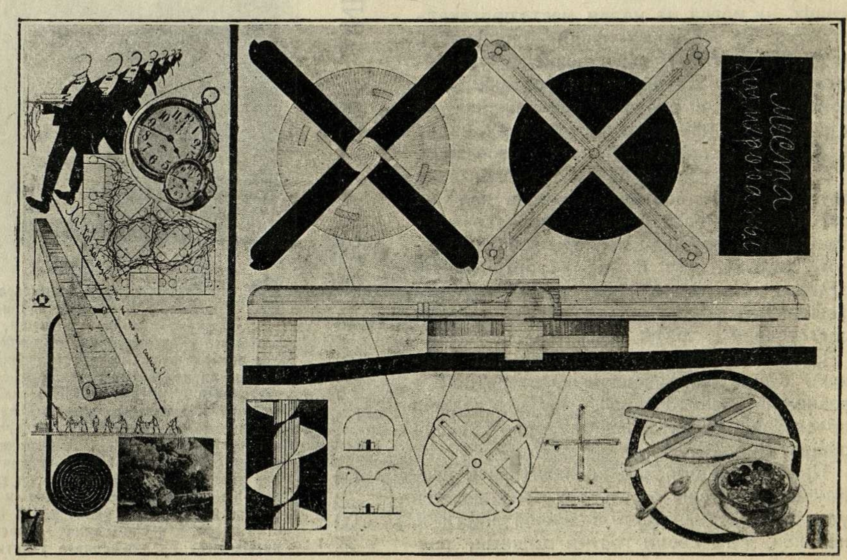
3 А как решить самоё ячейку? Лучше всего прямо поставить кровать под деревом. Это приблизит к природе, но лишит многих удобств, даваемых современной культурой. Первобытный человек тоже жил под деревом. Затем собрал несколько веток—сделал шалаш. Умножил их и устроил хижину. Ветви утолстились, где было холодно, и слились — появился сруб. Или утоньшились, дав плетеное сооружение. Его обмазывают глиной—еще новый тип—мазанка. Или же стены окаменевают, превращая сооружение в каменный мешок. Но в нем раскрываются окна и начинается процесс отрицания, создававшейся ранее стены. Изолировавшийся от природы человек—опять к ней возвращается. В стене раскрываются окна. Они растут, уменьшая простенки. Увеличиваются, превращая простенки в столбы. Столбы входят внутрь и в частном случае сливаются в один столб. Так планом, напоминающим исходный, завершается какой-то из диалектических кругов развития архитектуры. И еще. Тезис хижины, поднятой от врагов на дерево через антитезис каменно-железной техники, приводит к синтезу в стеклянных ширмах на железо-бетонной ножке, поднятых от земли, чтобы не повредить зеленому покрову. Эти схемы не претендуют на историческую выдержанность—они лишь демонстрируют творческую трактовку архитектурой преемственности.

4 Но ради чего все это? Ради приближения человека к необходимой ему природе. Чтобы пустить ближе к прелестям ее, работает здесь архитектор.



5 И вот выкристаллизовывается ячейка. Удобства, которые дает она, не оставляют без внимания эмоциональных сторон жизни.

6 На типовой круглой площадке железо-бетонного грибка монтируются из стандартных элементов ячейки. Они разной величины в зависимости от количества живущих. И периметры их относятся как 5:6:7. С целью равноудобности взаимосообщений на генеральном плане они расположены по шестигранной сетке.



7 При гостинице столовая. Неудобен график движения обычных столовых. Беспорядочно переплетаются пути движения. Трудно изловить официанта. Часы идут. Нервы портятся. Передача живыми руками каждого блюда там, где нужно передать много сотен блюд—разве это по примитивности техники, не то же самое, что заливать горящие нефтяные баки ведрами, передаваемыми по живой цепи. Брандспойдт механизирует заливку. Конвейер передает вещи.

8 Столовая строится с конвейером. Из отверстия, ведущего в кухню и расположенного в данном случае посредине, поднимается лента конвейера. Она — ряд сохраняющих горизонтальное положение площадок, на которых блюда. Лента идет вдоль столов. Обойдя, с грязной посудой возвращается в кухню. Лента закрыта. Она движется в особом длинном шкафу, имеющем множество индивидуальных дверец. Как бы закрытое бюро перед каждым посетителем. Обед заказывается жетонами. Посетитель открывает дверцу своего бюро, кладет жетоны на ленту и может быть спокоен—ровно через 10 минут или другой точно установленный срок к нему подойдет заказанное и даже сигнал предупредит о его приближении. Длинными корпусами (вдоль столов) вытягивается здание (машина?) столовой. Входы и выходы идеально упорядочены. Меж корпусов веранды.

Итак: Старые функции капиталистической квартиры плюс старые функции буржуазного «светского» клуба, плюс роскошная декорированность всего этого искусственными и естественными средствами — вот портрет курортной гостиницы старого буржуазного типа.

Можно не добавлять, что заниматься усовершенствованием или подправлением его автор ни в какой мере не собирался.

Но на каких путях возможно его отрицание? Какие особенности вносит в решение то «маленькое» обстоятельство, что данная курортная гостиница строится для рабочих и крестьян в СССР? Существует простой рецепт перестройки подобных типов на «пролетарский лад». Вместо капиталистической квартиры берется пролетарское общежитие, вместо салона—заводской клуб, вместо ресторана вообще ничего не берется, а просто меняется название на «столовая», и все это декорируется старым буржуазным способом, только более скупо, не так пышно, не так умело, не с таким знанием психологии потребителя, не с таким мастерством, не с такой тщательностью, как это делал старый хозяин. Вся эта похлебка выдается за «советский курорт».

Подобный путь — путь «пролетарской» эклектики — автору тоже казался необязательным.

Оставалось одно: хотя бы в самых грубых чертах (а условия работы иного и не позволяли) выяснить, в чем состояли особенности той работы, которую выполняет гостиница на курорте в отличие от гостиниц в других местах и гостиница, обслуживающая советский курорт в отличие от гостиниц буржуазных курортов.

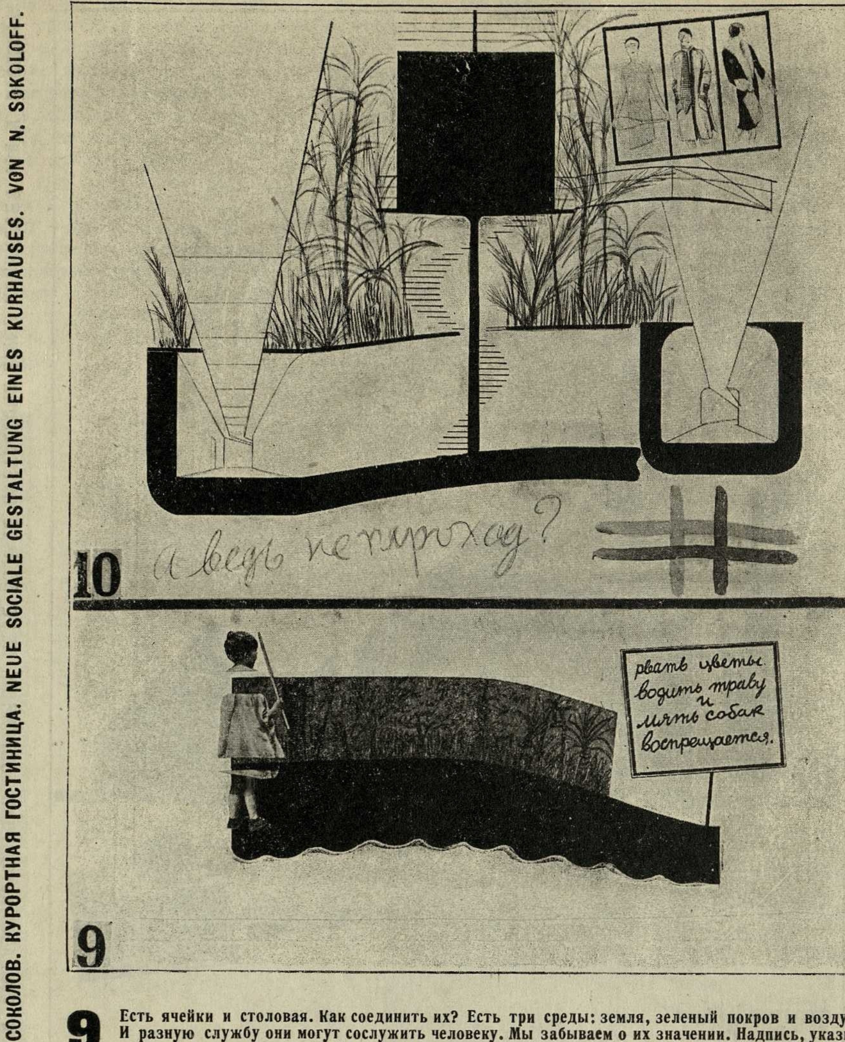
Советский курорт — это прежде всего здравница, место, где ремонтируют здоровье, где отдыхают после большой проделанной работы и получают зарядку для работы в дальнейшем. И становится курорт подобным местом только благодаря особым качествам природы, его окружающей. Природа, конечно, самое основное для курорта, и в советском курорте она не декорация, не приманка для наживы, а рабочая часть курортной лечебной системы.

Только новая форма человеческого общества—пролетарское государство—может заставить природу работать в интересах всего общества в целом. А это позволяет и требует осуществления в полной мере всего, что может способствовать выполнению курортом своей миссии.

Все, что полезно и нужно посетителям курорта, все это полезно и нужно и строителям его, ибо нет противоречивости в интересах хозяина и гостей, ибо и гость и хозяин один и тот же—это пролетариат и крестьянство. Перестав быть хищнической в своей основе экономичностью частновладельческого предприятия, экономичность сооружения превращается в его оптимальность.

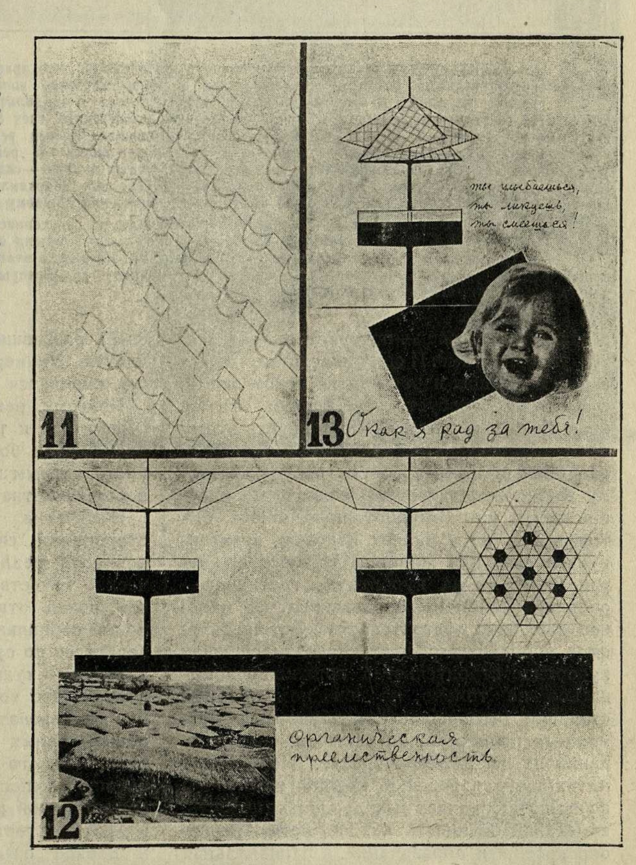
Используя курорт по его прямому назначению, не приходится связываться так же и привычными формами быта. Выросший на рационально построенных трудовых про-

Н. СОКОЛОВ. КУРОРТНАЯ ГОСТИНИЦА. NEUE SOCIALE GESTALTUNG EINES KURHAUSES. VON N. SOKOLOFF.



9 Есть ячейки и столовая. Как соединить их? Есть три среды: земля, зеленый покров и воздух. И разную службу они могут сослужить человеку. Мы забываем о их значении. Надпись, указывающая нам ценность второй из них, так навязла на зубах, что мы перестаем понимать ее смысл.

10 Как дикарь—эскимос, носящий лето и зиму одну рубашку, пока она не истлеет, мы обычно в сооружении круглый год пользуемся одним и тем же коридором. По примеру культурного человека, меняющего платье по надобностям сезона, различные средства сообщения наметим для разных случаев. По легким мостикам. По дорожкам и прямо по траве. И по изолированно - комфортабельным подземным коридорам. Длинное окно по потолку и система оцветки стен, облегчающая ориентацию, дают неожиданно новый тип коридора — непохожий ни на гостиничный, ни на вагонный, ни на пароходный.

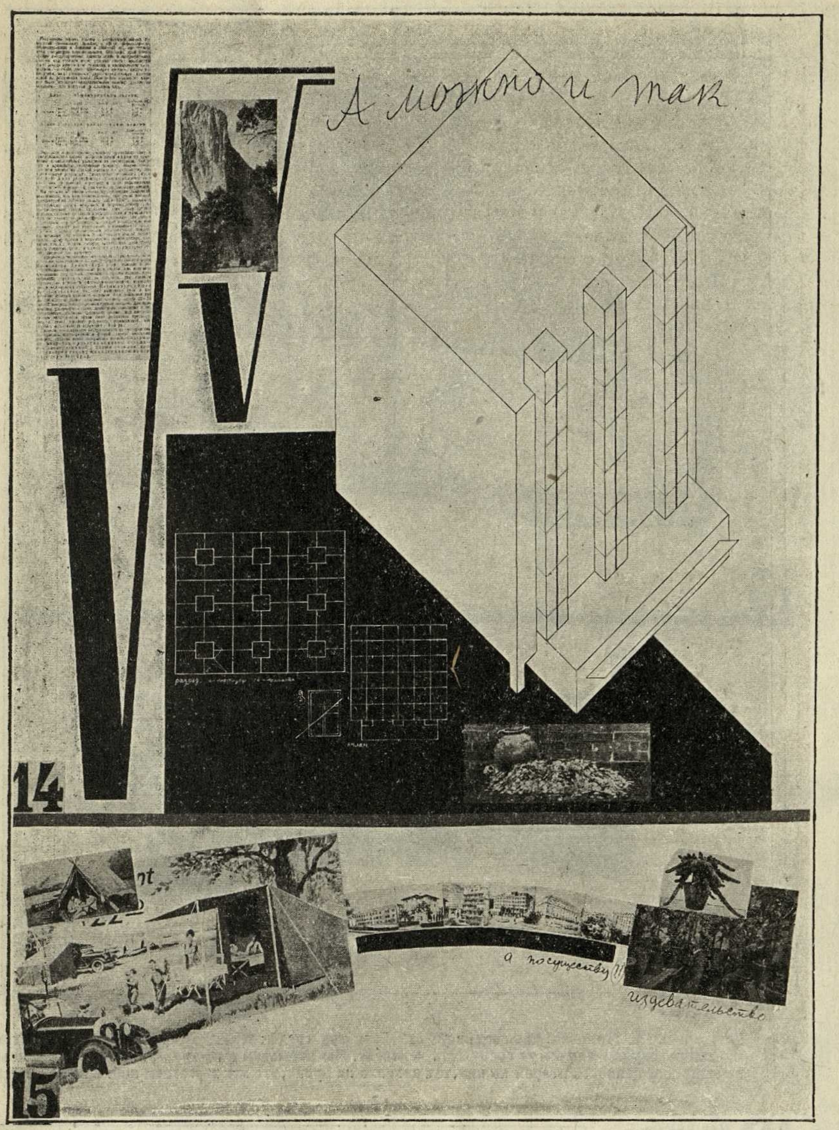


11 Если это только для зимы, то можно иначе. Перекрыть на зиму все как гигантскую оранжерею. Рельеф места позволит каждой ячейке сохранить вид на море.

12 Если принять во внимание шестигранную сетку, по которой расположены ячейки (одну из немногих правильных фигур перекрывающих поверхность сплошь, без пропусков), то перекрыть можно особой складной системой, состоящей из треугольников и мобилизуемой на случай всякой непогоды. Перекрытый участок волнообразностью поверхности связывается с примитивным прототипом.

13 Тогда не надо постоянных полной высоты стен. Ширма уменьшается. Самочувствие обитателя—лучшая награда для архитектора.

Н. СОКОЛОВ. КУРОРТНАЯ ГОСТИНИЦА. NEUE SOCIALE GESTALTUNG EINES KURHAUSES VON N. SOCOLOFF



14 Но можно не только так. Можно принять во внимание, что приезжие будут проводить время главным образом в путешествиях по окрестностьям, возвращаясь в гостиницу только на ночь. И что лампы из уфиолевого стекла и виндолита благодаря содержащимся в их свете ультрафиолетовым лучам позволяют естественный свет солнца заменить искусственным без ущерба в смысле биогигиенических требований. И если решить гостиницу радикально, исходя из этих соображений, получится предельно-экономичное решение с двусторонними коридорами обслуживающими к тому же два этажа. Этажи в плане—сплошная сетка ячеек. Ни одна из них не имеет окон. Даже наружные. Вот пример, как неправильно понятый хороший принцип (в данном случае экономичность) приводит к совершенно ложному решению.

15 Ибо вот к чему стремится человек. Вот легкие палатки, изготовляемые разными фирмами. От конца работы в субботу и до начала в понедельник можно приятно и здорово провести время на живой земле имея такую палатку. Но вместо этого человеку предлагают целый ряд современных гостиниц. Там он получает природу, посаженную в горшки. Формально природа, а по существу издевательство.

цессах новый хозяин—потребитель—не связан условностями. И если вследствие новых задач, встающих перед ним на новом месте, его жизнь требует перестройки, то он не только не противопоставляет этому своих бытовых традиций, но и сам этой рациональной перестройки требует. Поэтому важно заметить, что если даже и существуют уже выработанные новые бытовые формы, а значит и новые архитектурные решения жилища, то простое перенесение их на курортную гостиницу—операция ничем не оправданная. И наконец еще одно обстоятельство. Осуществляемое в больших общественных масштабах курортное строительство должно основываться не только на широком обобществлении (что является азбукой) всевозможных процессов, но также и на расчленении их, на диференцировке. Ибо ставка на наилучшее решение каждой жизненной функции обозначает выявленность и ясность, кристаллизованность их. Не комкание неопределенных образований, а рациональная связь развившихся с наибольшей полнотой частей. Универсализм, необходимый раньше, сменяется специализацией сооружений.

Поэтому, решая гостинницу, не следует стремиться к тому, чтобы она была одновременно и больницей, и клубом, и административным центром. Выгодность этого в большинстве является кажущейся.

Выводы. Не стесненные никакими сторонними силами, мы должны со всей полнотой реально использовать специфические качества курорта, т. е. его природу, для целей отдыха. Вот чем определяется новый социальный тип гостинницы, вот что делает ее по существу выражающей новую культуру—культуру рабочего класса. Это потому, что только пролетариат в состоянии последовательно и цельно в широких общественных масштабах решать вопросы рационального переустройства жизни. А хорошо выполняя возложенные на нее пролетарской культурой задачи, маленькая курортная гостиница становится оружием в борьбе создавшего ее класса. Таким образом архитектурное решение должно прежде всего сделать все, что в его средствах для приближения постояльцев гостиницы к имеющейся на курорте природе, и сделать это так, чтобы обеспечить максимальную возможность отдыха. Это диктует основные вехи решения.

Многоэтажность находится в явном противоречии с выставленными требованиями. Все известные до сих пор попытки устранить это противоречие пока не дали серьезных результатов. Так что остается желательной одноэтажность. Но одноэтажное сооружение при большом количестве помещений отнимает значительную часть участка, т. е. той же природы. Желательным выходом будет поднять его над землей. Одноэтажное решение может быть с двух- и односторонним коридором. Двухсторонний коридор не позволяет дать всем одинаковую и оптимальную ориентацию. А возможное равенство условий так же желательно в гостинице, где стоимость номеров может быть различна вследствие различных размеров, а не вследствие различного качества их. Односторонний же коридор (так же как и двухсторонний), отнимая одну из сторон каждой ячейки, составит около 50% кубатуры, поднятой на столбы. Вывод: желательно поднять только ячейки. И наконец, если мы поднимем только их, то рельеф местности, размеры участка, а главное—стремление дать всестороннюю связь с внешней природой и максимально обеспечить возможность отдыха, который требует минимума раздражений, а значит изоляции—все это заставит нас оторвать ячейки друг от друга, и мы получим вариант радикального решения, предложенный в настоящем проекте.

Вот в схеме как решалась одна из задач, указанных вначале — задача о новом социальном типе.

Но как только это было намечено, вставал вопрос о том, как все это дать, как показать то, чем характерен новый тип.

Простой чертеж проектируемых материальных элементов вещи был бы не достаточен. Чтобы увидеть по нему, чем отличается жизнь, протекающая в этом сооружении, от жизни в других условиях, для этого требуется как особого рода умение читать чертеж, так и способность представить себе вещь живой и работающей, т. е. требуется особого рода квалификация. Но даже если она у потребителя есть, архитектор не гарантирован от того, что вследствие различия индивидуального жизненного опыта каждый знакомящийся с вещью будет оценивать ее по-разному, упуская главное, что ее характеризует. Теперь же его заказчиком является советская общественность. К ней он апеллирует, от нее ждет оценки своих работ, и необходимо найти средства, которые бы сделали самый проект достаточно красноречивым.

Что же необходимо показать в проекте? Чего недостает в обычно применяемых способах выполнения проекта? Необходимо показать вещь возможно конкретнее, полнее, необходимо показать, какое влияние оказывает она на соприкасающуюся с ней жизнь, а значит, необходимо показать возможно большее количество «опосредствований» и связей, в которые она вступает с окружающим ее миром. Но показать связи нельзя, не показав то, с чем она связана, не показав кусков этого мира. И именно этого и нехватало в старых приемах архитектурного изображения. Нехватало изображения того, что является как будто посторонним для архитектуры, но что только и дает ей право на существование.

Мало дать конструкцию, мало дать план—все это только средства для выполнения главной задачи—цели, стоящей перед архитектором. А цель эта—организовать жизнь. И он должен показать это. Он должен показать, какова эта жизнь, что вносит он в нее, как он ее изменяет и какой она становится в результате. И поэтому, он должен давать «вещь в связях», «вещь в ассоциациях».

Но в каких? Дать все невозможно. Необходимо выбирать. Конечно этот выбор должен происходить для каждой вещи особо в зависимости от того, ради чего она сделана, какую работу она выполняет. Будет ли это связь с ландшафтом, а значит с кустами, деревьями, травой и пр., что она организует, или это будет связь с процессами, происходящими в человеческой голове, т. е. с мышлением потребителя, которое она тоже организует—все это вопросы частные, находящие то или иное решение в зависимости от архитектурной задачи. Но, конечно, для конструктивиста, который всякую вещь делает в конечном счете для того, чтобы организовать человеческое поведение, и ясно эту задачу учитывает,—для него все, чем характеризуется это поведение, нередко будет основным, на чем должно остановиться его внимание.

Этими соображениями и объясняется то место, которое отведено в настоящей работе связям, ассоциациям психологического порядка.

Но мало дать только тот кусок жизни, только те связи, которые характерны для основного варианта вещи. Надо еще показать, что эти связи не случайны, что они должны быть именно такими, а не иными. А для этого есть только одно средство. Нужно дать вещь в движении, т. е. в ее изменении, а значит показать, что тот или иной путь развития, те или иные отклонения ведут к таким-то и таким-то положительным или отрицательным результатам. Рассмотрение же подобных следствий есть лучший довод за действительные достоинства вещи. Так что мы получаем кроме того возможность дать не только вещь, а и аргументацию за нее.

Таким образом эта работа есть:

в ответ на требование конструктивизма об исчерпывающей и всесторонней связанности с реальной жизнью

вещь, данная в большом количестве связей и опосредствований, выявленных новыми средствами монтажа, касающихся главным образом того, что вносит сама вещь в сознание потребителя и, наконец, в связях и опосредствованиях вскрывающих результаты, к которым приводит развитие вещи в сторону различных ее особенностей.

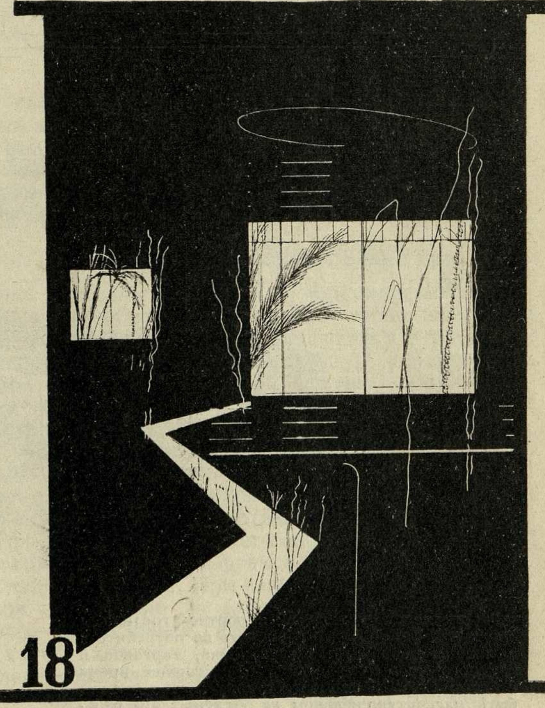
Вот как решалась и вторая из задач, упомянутых в начале настоящей заметки.

Н. Соколов



16 И поэтому архитектор возвращается к первому варианту. Вот дорожка, где жил Ваня.


18 Вот вид ночью.

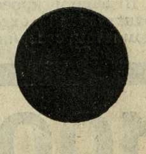


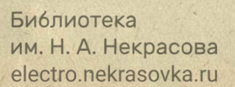


17 Вот условный вид уголка сооружения. Большие зонты над плоской крышей.

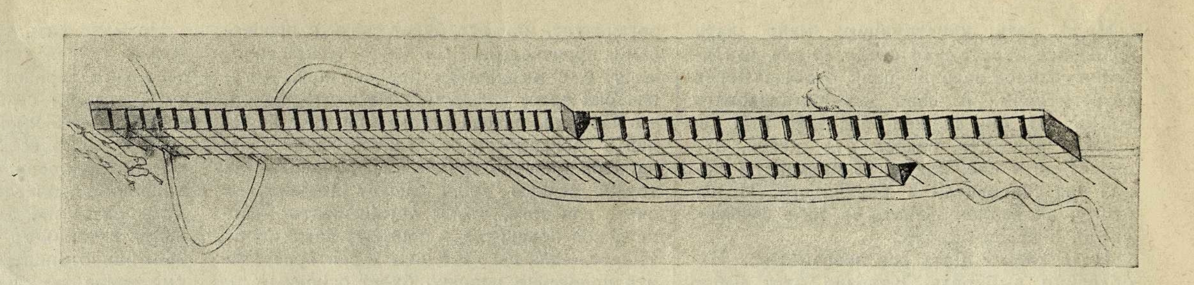
Думайте головой а не линейкой

Ищите форму вещи не на основании того, что удобнее выполнить вашими циркулями, треугольниками и линейками, а на основании всего, что известно о живых потребностях человека на основе всего опыта чужого и субъективного, для сохранения которого наиболее полным и чутким аппаратом является сам живой человек и его голова в особенности.





К. Н. АФАНАСЬЕВ. КУРОРТНАЯ ГОСТИНИЦА. ПЕРСПЕКТИВА. АКСОНОМЕТРИЯ. ПЛАНЫ. K. AFANASSIEF. ENTWURF FÜR EIN HOTEL IM KURORTE. PERSPEKTIVE. AXONOMETRIE. GRUNDRISSE.



В отличие от буржуазной курортной гостиницы прошлого, строившейся в расчете на потребителя в лице помещика, промышленника, торговца и крупного чиновника и пр., в настоящее время у нас в Союзе курортное строительство должно быть рассчитано целиком на обслуживание рабочих и крестьянства. Именно поэтому современная курортная гостиница не должна быть местом летнего пребывания с вином, биллиардом, флиртом и проч. атрибутами гостиницы прошлого времени, а она должна быть «станцией», где трудящиеся за короткий срок своего отпуска получают определенную зарядку здоровья, жизненной силы, энергии.

В задачи проектирования такой станции в первую очередь должны входить условия естественного использования всех природных богатств данной местности и в то же время наиболее рационального решения вопроса обслуживания бытовых нужд потребителя.

В силу этого решение связанности гостиницы в данном случае с морем и возвышенной частью берега, а также правильная связь отдельных элементов гостиницы между собой, приобретает первостепенное значение.

В данном проекте, благодаря принятой пространственной схеме (ступенчато расположенным комнатам, связанным наклонным коридором) и расположению корпуса здания по склону, осуществляется непосредственно связанность жилых комнат как с возвышенной частью берега, так и с морем посредством наклонных (1/9) коридоров.

Внутренняя связь между отдельными комнатами и пути обслуживания их крайне просты (один односторонний коридор). Междуэтажная связь осуществляется лифтами и тремя открытыми пандусами: на торце, в центре и обобщающего (см. фасад), который исключает подъем при связи нижерасположенной части корпуса с вестибюлем. Вышерасположенная часть может пользоваться при связи между этажами, кроме лифтов — естественными уклонами местности (см. фасад).

Столовая располагается в 4-м этаже вдоль корпуса (часть открытая). Связь ее с жилым помещением осуществляется, как и между другими этажами. Раздробленность столовой на отдельные терраски, очевидно, психологически приятна.

Кроме решения связи гостиницы с окружающей природой и связи между отдельными элементами ее, необходимо решить максимально выгоднейшим образом освещаемость отдельных жилых помещений, для чего необходимо правильно ориентировать корпус здания по странам света. Требование ориентации решается к о р е н н ы м образом — расположением всех жилых помещений окнами на запад, что не противоречит также желанию направить окна на море, т. к. направление береговой линии образует угол с осью корпуса в 60°, что даст из окон открытый вид на склоны и море.

Подъем корпуса на стойки в данном случае необходим, чтобы не нарушить связь между отдельными частями берега, избежать вредных испарений, связанных с богатой растительностью и наконец чтобы дать большую видимость из жилых комнат.

Так как пользование курортом у нас в рабочем государстве нельзя ставить в зависимость от материального положения отдельных трудящихся, то в отличие от ранее строившихся курортов, удовлетворявших разные имущественные слои, современный архитектор должен дать возможно равнокачественные жилые помещения.

Совершенно очевидно, что предлагаемый вытянутый корпус, дающий возможность решения задачи связанности с природой, ориентировки по странам света, удобного обслуживания, удобной механизации и пр., вполне отвечает также и на это требование равнокачественности жилых помещений.

К. Н. Афанасьев



ТЕХНИКА
ЗВУКОВОГО КИНО. DIE TONFILMTECHNIK

Проблема звукового кино получила за последние годы более или менее законченное техническое решение. Многочисленные проделанные в этой области работы выявили с полной определенностью не только принципиальные основы решения (известные, впрочем, достаточно давно), но и технические детали, благодаря которым принципиальное решение впервые вступило в «законную» силу и стало фактом промышленного значения.

Интерес к звуковому кино, особенно обострившийся за истекшие полгода, объясняется, очевидно, переходом проблемы из стадии экспериментально-технической в стадию промышленного эксперимента. Именно на этом последнем этапе, думается нам, проблема звукового кино должна получить окончательное разрешение; в условиях широкого проката звуковых фильм должно, наконец, выясниться—оправданы ли усилия, затраченные на разработку моделей фоно-кинематографической аппаратуры, или же героическая попытка «обогатить» материал кинематографа и «расширить» диапазон киновосприятия обречена на бесславную неудачу.

В этом очерке мы не предполагаем касаться вопроса о судьбе новой технической идеи; задача наша сводится лишь к обзору проделанной до настоящего времени работы и к подведению некоторых предварительных итогов.

Исходным требованием, определяющим направление технической работы по созданию звукового кино, является условие безукоризненного синхронизма оптического и акустического рядов. Опыты, поставленные Фогтом, Массоле и Энглем (H. Fogt, J. Massolle, Jo Engl), обнаружили тонкую чувствительность человеческих зрения и слуха к несовпадению доставляемых ими впечатлений: при известных условиях асинхронизм, выражающийся в долях секунды (1/20—1/30 сек.), отмечался зрителем без особого труда. Отсюда вытекает основная техническая трудность проблемы—синхронизация двух самостоятельных механизмов, участвующих в воспроизведении звуковой фильмы.

Для осуществления синхронизации имеется два пути:

1) механическая или электрическая связь между проектором и звуковоспроизводящим аппаратом;

2) запись звуков на самой фильме.

Первый путь был без особого успеха испытан еще в первые годы существования кинематографа; «Кинетофон» Эдисона, «Сине-фоно» Гомона и целый ряд аналогичных систем относятся к одному и тому же «комбинированному» типу. Практика показала однако, что механическая связь проектора с фонографом не достаточна для обеспечения синхронизма, так как благодаря неизбежному в условиях эксплоатации подрезыванию фильмы (вследствие частичной порчи перфорации) синхронизм требует постоянного контроля, и комбинированная аппаратура должна быть сконструирована таким образом, чтобы скорости проектора и фонографа могли быть регулируемы независимо друг от друга. Не трудно понять, что это последнее требование приводит к устройствам настолько сложным, что практическое их применение более чем затруднительно.

Лучшие результаты дает электрическая связь, осуществляемая при помощи двух синхронных электромоторов. Этот тип фонокинематографической аппаратуры разработан в некоторых современных проектах.

Второй путь был указан Румером (E. Ruhmer, 1900), применившим для фотографической записи звуков известную схему «поющей дуги». В схеме Румера (рис. 1) вольтова дуга включалась через две дроссельных катушки и цепь постоянного тока, микрофонный контур связывался с контуром дуги индуктивно (через трансформатор). Через узкую щель дуга фотографировалась на развертывающейся фильме и, так как яркость дуги модулировалась колебаниями микрофонного тока, фонограмма на фильме получалась в виде ряда почернений светочувствительного слоя. Для воспроизведения полученной таким образом записи Румер воспользовался зависимостью электропроводности кристаллического селена от освещения: развертывающаяся фонограмма просвечивалась световым пучком, который падал затем на селеновое сопротивление, включенное в первичную обмотку трансформатора; ко вторичной его обмотке присоединялся воспроизводящий звуки телефон.

«Фотографофон» Румера—этот предок современных кинофоно-аппаратов—отнюдь не предназначался для целей звуковой кинематографии; идея Румера заключалась в создании новой модели граммофона, свободного от наличия колеблющихся частей с собственными периодами колебаний, привносящих в передачу звука целый ряд неприятных искажений. Однако идея фотографической записи звука оказалась вполне приемлемой и для получения фонограммы на кинофильме; использование способа Румера тормозилось лишь отсутствием усилителя, годного для широкой области акустических частот (16—15 000 кол. в сек.).

Во всяком случае необходимость совмещения оптической и акустической компонент звукового кино на одной и той же фильме была осознана, как естественно вытекающая из требования синхронизма, еще в 1909 г., когда де Пино (de Pineaud) пытался получить звуковую запись на кинофильме обычным фонографическим способом, слегка размягчая растворителем поверхностный слой целлулоида и выцарапывая на нем фонограмму с помощью иглы, соединенной с мембраной.

Изобретение трехэлектродной катодной лампы позволило использовать способ Румера в целом ряде так называемых «оптических» систем звукового кино, различающихся друг от друга выбором модулятора света и техническими деталями. Катодная лампа при съемке давала требуемое усиление модулированного микрофонного тока, а при воспроизведении—усиление тока, питающего репродуктор.

I. ОПТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ

Оптические системы, характеризующиеся фотографическим получением фонограммы, имеют, как будет показано дальше, несомненный перевес над всеми другими. Большинство запатентованных до настоящего времени проектов звукового кино относятся именно к оптическому типу. Принципиальная его характеристика сводится к следующему.

1. Модулирование света

Преобразование звуковых колебаний в модулированный свет должно осуществляться таким образом, чтобы зависимость яркости модулятора от силы питающего его тока была строго линейной. Вольтова дуга, хотя и удовлетворяет в первом приближении этому условию, должна быть исключена из рассмотрения, так как даваемый ею свет неровен (дуга горит неспокойно).

Зейбт (G. Seibt, 1918), воспользовался в качестве модулятора лампой тлеющего света (Glimmlicht) впоследствии выбранной для аппарата «Три-Эргоон» Фогтом, Энглем и Массоле. Сверхчастотная лампа (Ultrafrequenzlampe) «Три-Эргон» представляет собой эвакуированный баллон с анодом в виде фольфрамового острия и цилиндрическим медным катодом. При вакууме порядка 15—25*мм* Hg и при напряжении на электродах 400—700 V катод облекается интенсивным фиолетовым свечением, спектральный состав которого определяется природой газа, заполняющего баллон; ради получения актиничного света в системе «Три-Эргон» баллон заполняется азотом или аргоном. Яркость катодного свечения линейно зависит от силы питающего лампу тока, как это видно из кривых рис. 3. Модулятор аналогичного типа применен и Ли де Форестом (Lee de Forest, 1923).

В системе, разработанной в Москве П. Тагером, И. Джигитом и А. Шишовым ● (1926), для модулирования света использован электростатический эффект Керра (Kerr)—двойное лучепреломление в некоторых жидкостях (сероуглерод, нитробензол), помещенных в электрическом поле. Как известно, яркость поляризованного луча, выходящего из поля, определяется разностью ходов обыкновенного и необыкновенного лучей в электри-

---

● Работа Тагера, Джигита и Шишова еще не опубликована; пользуюсь случаем поблагодарить авторов за предоставление мне всех необходимых сведений, фотографий и схем и за разрешение опубликовать часть их в этой статье.

ческом поле; так как эта разность зависит от силы поля по уравнению:

$$\delta\lambda = BF^2l$$ — разность ходов лучей в *мм*,

(F—сила поля в V/*см*, l—длина пути света в поле в *см* и B—константа Керра), то, налагая обкладки конденсатора с жидким двоякопреломляющим диэлектриком модулированное микрофоном напряжение можно получить модулированный свет, вызывающий соответственное почернение светочувствительного слоя фильмы. Технически это осуществляется так: конденсатор Керра возбуждается для усиления эффекта некоторым добавочным напряжением от постоянного тока (это возможно потому, что эффект Керра пропорционален квадрату силы поля и, следовательно, не зависит от знака вектора F); поверх этого постоянного напряжения накладывается напряжение модулированное. Зависимость интенсивности прошедшего через конденсатор света от силы поля изображена на рис. 35; кривая в средней своей части дает достаточно строгую линейную зависимость (прямолинейный участок).

Особое место в оптических системах звукового кино занимают системы осциллографические. В этих системах фонограмма получается с помощью зеркального осциллографа, причем световой зайчик отбрасывается на поставленную перед развертывающейся фильмой щель. Почернения светочувствительного слоя получаются в виде полосок различной ширины (рис. 6) или же, если щель вырезана в форме клина, почернения имеют вид полосок различной интенсивности. В проекте Паульсена и Петерсона (A. Poulsen, A. Petersen, 1923) фонограмма получается на отдельной фильме, пропускаемой при воспроизведении синхронно с обычной кинофильмой, но с постоянным отношением скоростей (1 : 1,5). В проекте фон Михали (D. von Mihaly, 1917) и «General Electric Co» (1926) осциллографическая фонограмма впечатывается на позитиве рядом с кадрами, следовательно проекционная аппаратура не нуждается в синхронизации.

2. Оптическое устройство

Воздействие модулированного света на фильму совершается конечно, не непосредственно, а через оптическое устройство, назначение которого, помимо концентрирования света, заключается еще в получении чрезвычайно узкой световой полоски, фотографируемой на фильме. Размеры этой полоски определяются скоростью продвижения фильмы и максимальной частотой записываемых звуков.

В самом деле простое рассуждение приводит к следующей зависимости расстояния между максимумами почернения слоя от скорости фильмы и частоты звука:

$$a = \frac{v}{n}$$

где v—скорость фильмы, а n—частота звука. Для нормальной скорости фильмы (38 *см/сек.*) и максимальной акустической частоты (15 000 кол. в сек.) имеем:

$$a = 2{,}53 \times 10^{-3} \text{ см.}$$

Отсюда определяется порядок величины для ширины щели, зависящий, конечно, и от характеристики оптического устройства. Принимая в первом приближении

$$\frac{a}{a'} = \frac{f}{p},$$

где a—расстояние между максимумами почернений, a'—ширина щели, f—фокусное расстояние объектива, p—расстояние от объектива до щели, имеем для a':

$$a' = \frac{ap}{f}$$

Подобрав соответствующее значение для f и p, можно задать для ширины щели технически осуществимую величину порядка 0,01—0,02 *см*, как это и сделано в системе «Три-Эргон». Длина щели определяется таким же способом из отведенной для фонограммы части ширины фильмы.

Элементы оптического устройства: конденсор, собирающий свет модулятора в пределах достаточно большого телесного угла, щель, назначение которой понятно из вышесказанного, и объектив, дающий на фильме изображение щели.

3. Почернение светочувствительного слоя

Понятно, что для получения достаточно чистой и свободной от искажений передачи звуков необходимо добиться строгой пропорциональности между интенсивностью света и интенсивностью почернения светочувствительного слоя. Зависимость между этими двумя величинами вообще говоря не линейна: она выражается уравнением Шварцшильдта (Schwarzschildt):

$$S = \nu \log_{10} (\alpha i t^p),$$

где S—интенсивность почернения, i—интенсивность света, t—время экспозиции, p—показатель Шварцшильдта, ν и α—переменный и коэффициент постоянный пропорциональности.

Отсюда вытекает ряд ограничительных условий: во-первых яркость модулированного света должна колебаться лишь в пределах некоторых пограничных значений, соответствующих более или менее прямолинейной части кривой, построенной по уравнению Шварцшильдта; во-вторых, процесс проявления негатива приходится вести так, чтобы до известной степени компенсировать отклонения от линейной зависимости, получившиеся при засъемке фонограммы; это достигается перепроявлением ее (длительность ванны 20—25 мин.). Так как фонограмма обычно снимается на отдельной фильме и только в позитиве совмещается с обычной кинофильмой, то перепроявление фонограммы не отзывается на фотографических качествах кадра.

Нужно сказать, что даже при выполнении этих условий чистота передачи далека от идеала. Субъективная громкость звука зависит, как известно, не только от амплитуды колебаний, но и от частоты, как это видно из кривой рис. 8, изображающей в логарифмическом масштабе порог ощущения звуков различных частот. Для точной передачи громкости нужно варьировать интенсивность почернения в чрезвычайно широких пределах (максимум должен в миллионы раз превышать минимум). Так как это практически неосуществимо, то в некоторых системах (Ли де Форест, «Movieton» и др.) применяется двойная фонограмма: одна из них является обычной фотографической записью звука, другая—дополнительной записью громкости, обусловливающей при воспроизведении добавочное усиление звуков низкой частоты.

4. Воспроизведение звуков

Линейная зависимость между яркостью просвечивающего фонограмму луча и силой подводимого к репродуктору тока есть опять-таки conditio sine qua non чистоты передачи. В практике звукового кино пришлось поэтому отказаться от инертного селенового сопротивления, предложенного Румером, и перейти к фотоэлементам, в которых под влиянием освещения из наложенного на катод слоя щелочного металла (обычно калия) вырываются электроны, движущиеся по направлению к аноду. Характеристики селенового сопротивления и фотоэлемента изображены на рис. 9 и 10; кривые наглядно подтверждают преимущество фотоэлемента над селеном.

Качество воспроизведения зависит, понятно, и от выбора типа репродуктора. Фогт, Массоле и Энгль запатентовали для целей звуковой кинематографии электростатистический репродуктор «Статафон», представляющий собой конденсатор с диэлектриком ввиде слюдяной мембраны; металлическая пластинка, примыкающая к мембране, является одной обкладкой конденсатора, слой серебра, наложенный на мембрану,—другой обкладкой. При наложении на обкладки усиленного тока с фотоэлемента между обкладками возникает модулированное электрическое поле, заставляющее мембрану колебаться. Чтобы устранить искажающее влияние собственной частоты мембраны, она разрезывается эксцентрическими кольцами на части с компенсирующими друг друга собственными частотами.

Таковы в общих чертах основные моменты оптической записи звука на кинофильме.

II. КОМБИНИРОВАННЫЕ ТИПЫ АППАРАТОВ

1. Граммофонные аппараты

За последнее время, очевидно благодаря исчерпанию патентных возможностей в области оптических систем, снова делаются попытки возвратиться к «комбинированному» типу—к сочетанию проектора с граммофоном или иным звуковоспроизводящим устройством. Сюда относятся системы У. Бристоля (W. H. Bristol, 1927), «Vitaphon» (1926), «Lignose-Breusing» (1927) и др.

В системе Бристоля синхронизация проектора и граммофона обеспечивается остроумной комбинацией двух синхронных моторов, статоры которых могут вращаться вокруг оси, совпадающей с осью вращения роторов. Благодаря постоянству числа оборотов, совершаемого ротором относительно статора, абсолютная скорость моторов (относительно окружающего пространства) может быть регулируема вращением статоров; синхронизм работы мо-

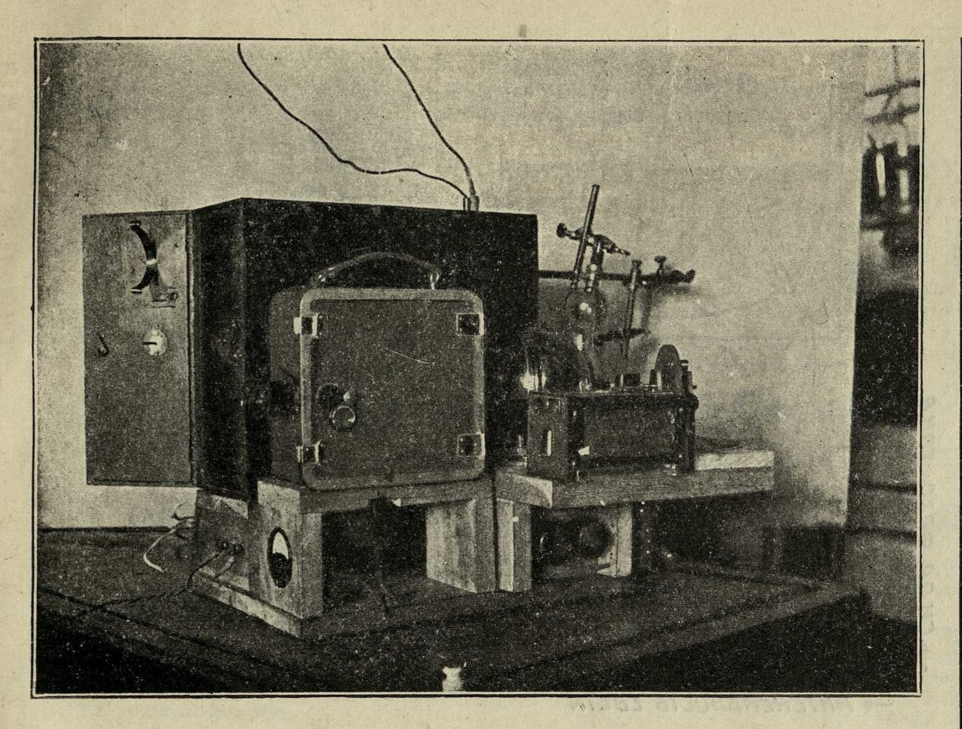


Рис. 3

Съемочная аппаратура П. Тагера, И. Джигита и А. Шитова; на первом плане — съемочный аппарат, на втором — звукозаписывающая часть

Рис. 1

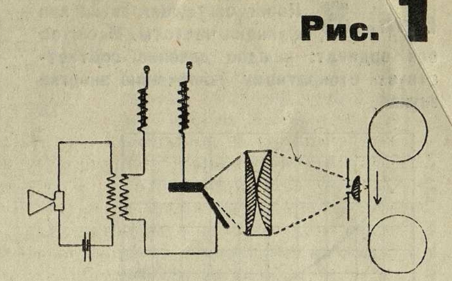


Схема установки Э. Румера

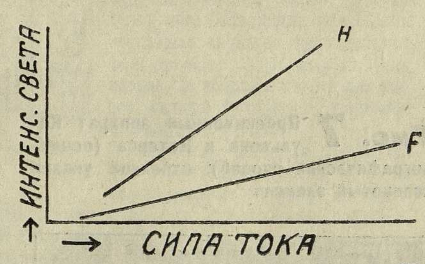


Рис. 2

Зависимость яркости тлеющего света от силы тока; кривая H соответствует монохроматическому свету

$\lambda = 3969$ Å, кривая F — для

$\lambda = 4861$ Å

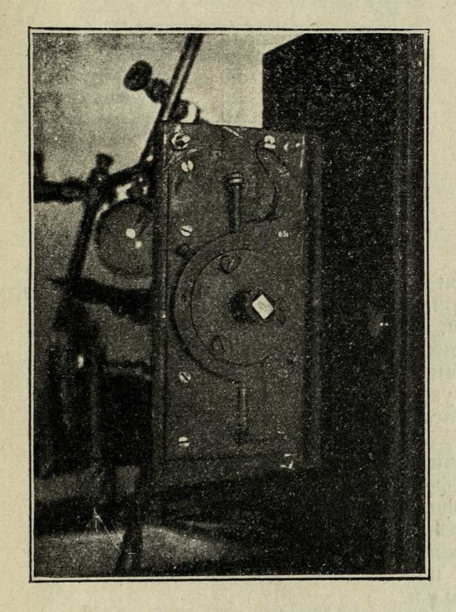


Рис. 4

Деталь звукозаписывающего аппарата Тагера: конденсатор Керра

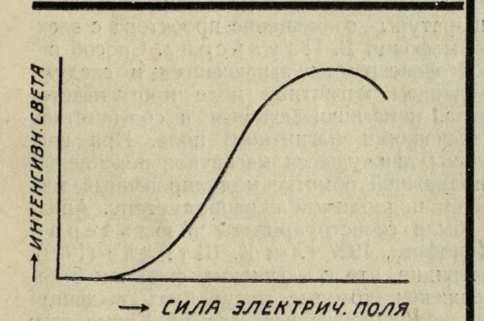
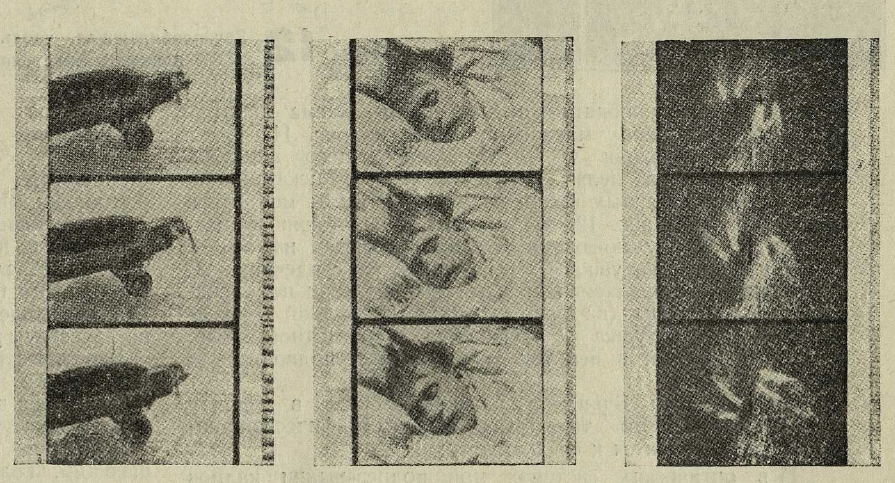


Рис. 5

Характеристика конденсатора Керра

Рис. 6А Отрезки звуковых фильм «Три-Эргон»: шум пропеллера; храп спящего; взрыв ракеты



Образец осциллографической записи звука на кино-фильме. Справа — в таком же увеличении миллиметровая шкала



Рис. 6

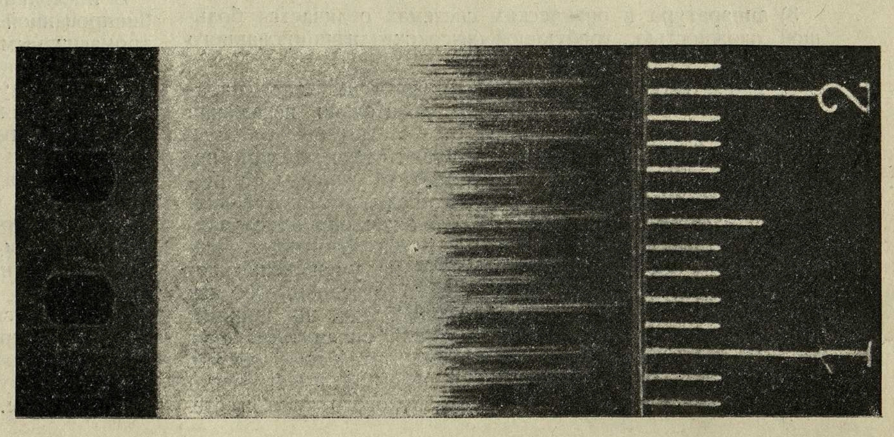
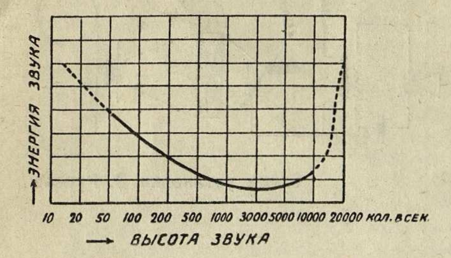


Рис. 8 Порог ощущения звука как функция частоты. Масштаб оси ординат: каждое деление соответствует стократному увеличению энергии звука



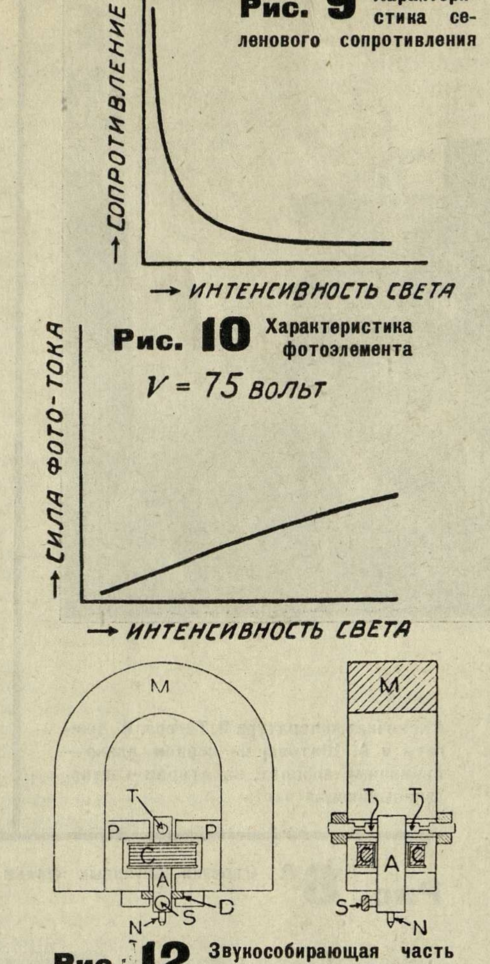
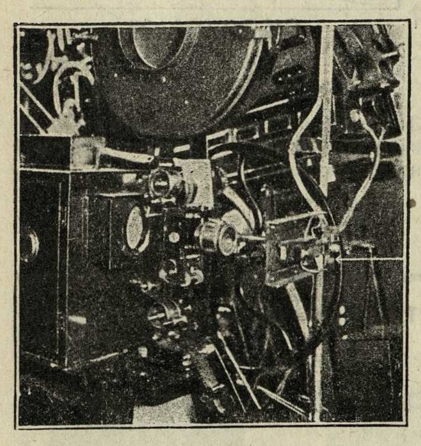


Рис. 9 Характеристика селенового сопротивления

Рис. 10 Характеристика фотоэлемента

Рис. 7 Проекционный аппарат Паульсена и Петерса (осциллографический способ); стрелкой указан селеновый элемент



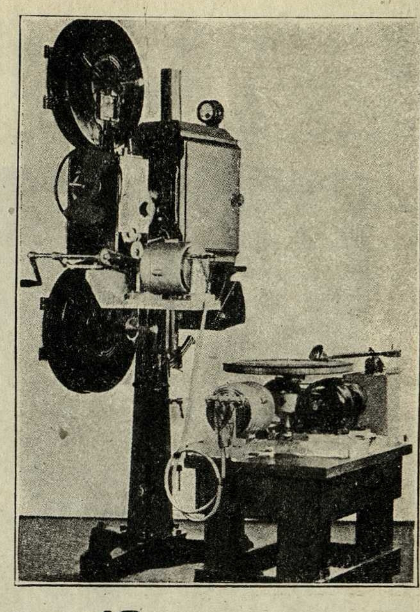


Рис. 13 Проектор Бристоля

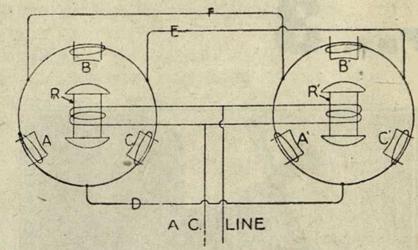


Рис. 11 Схема соединения синхронных моторов Бристоля; R и R′—роторы, A B C и A′ B′ C′—статоры

Рис. 12 Звукособирающая часть аппарата Бристоля

торов при этом, понятно, не нарушается. Схема электрической связи обоих моторов показана на рис. 11.

Звукособирающая часть воспроизводящего аппарата Бристоля, в целях освобождения от искажающих влияний собственных частот деталей, не имеет мембраны. Как видно из рис. 12, она состоит из постоянного магнита *M*, между полюсами которого качается на оси *T* индукционная катушка *C*, насаженная на сердечнике *A*. Иголка N, закрепляемая винтами *SS*, скользит по бороздам фонограммы (на граммофонной пластинке), вследствие чего катушка *C* колеблется в магнитном поле; индуцированный в ней ток усиливается и подводится к репродуктору.

Аргументация Бристоля, направленная в защиту «комбинированного» типа фоно-кинематографической аппаратуры, сводится к следующему:

1) в оптических системах при подрезывании кадров теряется не только оптическая, но и акустическая компонента фильмы;

2) часть полезной площади кадра пропадает, будучи отведена под фонограмму;

3) аппаратура в оптических системах отличается большой сложностью, требующей высококвалифицированного обслуживающего персонала;

4) износ фильмы в условиях проката вызывает царапанье и порчу фонограммы и, следовательно, искажение звука.

Аргументация Бристоля представляется нам неубедительной. Во-первых, подрезывание фильмы приносит в комбинированных системах несравненно больший вред, чем в системах оптических, так как оно обусловливает несовпадение изображения и звука. Во-вторых, возражение Бристоля, указывающее на уменьшение полезной площади кадра, должно быть отведено, так как фонограмма занимает всего лишь 2 *мм* по ширине. В-третьих, сложность комбинированной аппарутуры едва ли уступает сложности аппаратуры оптических систем. Наконец, в-четвертых, износ фонограммы имеет место во всех без исключения системах звукового кино и степень износа ее при различных типах аппаратуры еще не выяснена экспериментально.

С другой стороны, оптические системы имеют на своей стороне ряд несомненных преимуществ перед комбинированными аппаратами любого типа и устройства:

1) синхронизм звука и изображения не нуждается в контроле и не зависит от внимательности обслуживающего персонала;

2) чистота передачи звука, обусловленная тонкой структурой оптической фонограммы, несомненно, превышает по качеству граммофонную передачу;

3) оптические системы допускают возможность последующего монтажа фильмы, в то время как фонографическая запись на пластинке должна монтироваться в процессе съемки.

Последнее соображение является, на наш взгляд, решающим. Только те системы звукового кино могут рассчитывать на промышленное использование, в которых фонограмма получается на монтажном материале.

2. Магнитные фильмы

В последние годы был выдвинут еще один тип «комбинированной» аппаратуры—совмещение проектора с электромагнитным граммофоном В. Паульсена. Способ получения магнитной фонограммы заключается в следующем: в модулированном магнитном поле протягивается металлическая лента, намагничивающаяся в соответствии с мгновенными значениями магнитного поля. При воспроизведении фильмы движущееся магнитное поле ленты возбуждает в неподвижной обмотке модулированный ток, усиливаемый и затем подводимый к репродуктору. Аппараты этого рода были сконструированы Мюльнером и Килиани («Кинофон», 1927 г.) и К. Штилле (1929).

Совершенно очевидно, что к магнитным фильмам относятся те же возражения, которые могут быть выдвинуты против всяких «комбинированных» систем. Кроме того чистота воспроизведения магнитных фонограмм оставляет желать лучшего. Поэтому наиболее практичным типом аппаратов звукового кино следует все же считать «оптические» типы.

В. В. Фурдуев

СУЩЕСТВУЮЩИЙ ТИП КЛУБА

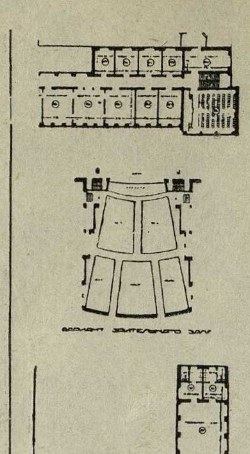
Работа большинства наших архитекторов над организацией типа клуба отчетливо видна хотя бы из описания типового клуба инженера Г. Вольфензона (помещенного в «Строительной промышленности» от 1 января 1928 г.).

Отсюда ясно, что т. Вольфензон никаких проблем культурной организации рабочего класса в своем клубе не ставил и их не пытался разрешить.

...Культурно-просветительная работа профсоюзов должна широко обслуживать непосредственные запросы и нужды рабочих масс, создавая культурно-бытовые условия для обеспечения всестороннего развития рабочих и организуя для них культурный отдых и развлечения. В связи с этим культурно-просветительная работа профсоюзов ДОЛЖНА охватить действительно широчайшие массы рабочего класса, ИЗЖИТЬ ЭЛЕМЕНТЫ АПОЛИТИЧНОСТИ И ОГРАНИЧЕННОГО КУЛЬТУРНИЧЕСТВА, ПО-НОВОМУ ПЕРЕСТРОИТЬ СВОИ МЕТОДЫ И НА ДЕЛЕ ЗАНЯТЬ ВАЖНЕЙШЕЕ МЕСТО ПО ВСЕЙ РАБОТЕ профсоюзов.

Публикуемая работа автора исходит в первую очередь именно из задач стройки новой культуры рабочего класса средствами современной науки и техники.





...ба на 1000 человек. Вольфензон

На рис. 6 и 7 приводится проект рабочего клуба, спроектированного автором настоящей статьи для рабочих текстильного предприятия.

Приводимый проект клуба представляет собой двухэтажное каменное здание. Театральная часть состоит из зрительного зала на 1000 человек площадью в 490 кв. метров. Часть мест расположена на балконе зрительного зала. К последнему ведут две лестницы, одна непосредственно из раздевальной, другая из фойе.

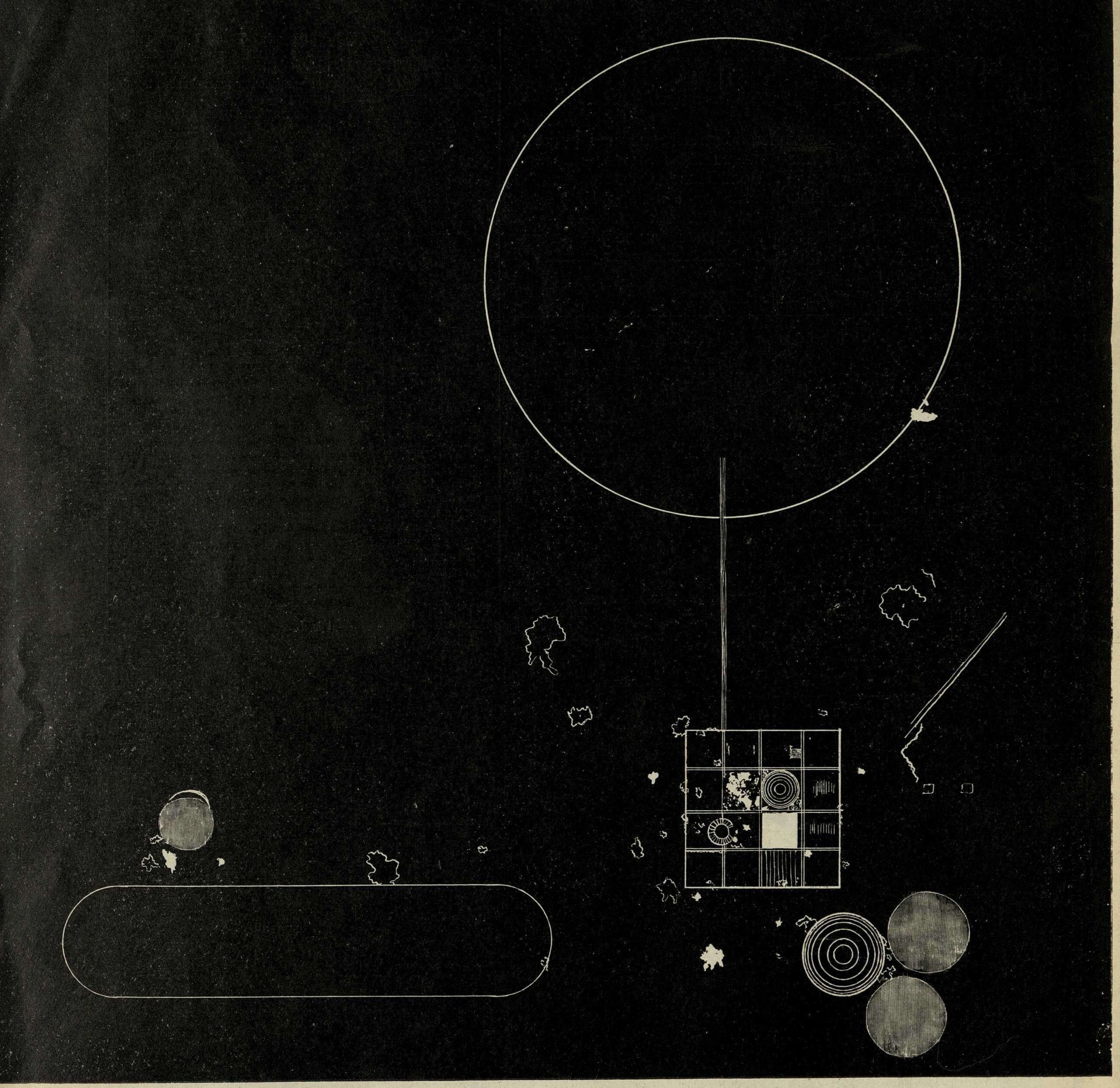
Сцена шириной портала в 10 метров и в глубину 10,5 метра. Над сценой устроены колосники. При сцене в $1^1/_2$ этаже расположены обслуживающие помещения: вестибюль артистов, режиссерская, фойе артистов, 2 уборные по 20 кв. метров, 2 уборные по 10 кв. метров, склады бутафории, костюмов, декорации и мебели.

Из числа клубных помещений в 1 этаже сосредоточены комнаты для кружковых занятий, не требующих тишины, а именно, кружки: музыкальный, оркестровый, хоровой, драматический—по 40 кв. метров, и молодежи, пионеров, правления—по 30 кв. метров. Тут же отдельный вестибюль непосредственно сообщается с гимнастическим залом

Во 2 этаже клубной части сосредоточены 4 библиотечных комнаты (всего 80 кв. метров), комнаты для рисования, курсов кройки, детская и изолированная комната отдыха. Здесь же расположена аудитория на 80 человек. При гимнастическом зале имеются комнаты для переодевания с умывальником и душами.

Гр. инж. *Г. Вольфензон.*

И. И. ЛЕОНИДОВ. ПРОЕКТ КЛУБА НОВОГО СОЦИАЛЬНОГО ТИПА. ВАРИАНТ А. ФАСАД. J. LEONIDOFF. EINE NEUE SOCIALE FORM DES ARBEITERKLUBS VARIANTE. ANSICHT



J. LEONIDOFF. EINE NEUE SOCIALE FORM DES ARBEITERKLUBS. VARIANTE A. GRUNDRISS, PHOTO MONTAGE

ВАРИАНТ А. ПЛАН 1 ЭТАЖА

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ КЛУБА НОВОГО СОЦИАЛЬНОГО ТИПА

Рабочие средства:

1) Библиотека, 2) Кружки политико-просветительные, общественно-политические, туризма, спорта, нового быта и т. д., 3) Лаборатории: физическая (электротехника, механика и т. д.), химическая (авиахим), кино-фото, производственная, астрономии, географии, краеведения, зоологии, ботаники, изобретательства, радио.

Метод.

1) Углубленная аналитическая работа (в лабораториях).

Массовая работа.

1. Широкая демонстрация лабораторной работы, 2. Лекции, 3. Спорт, спортивные и военные игры, 4. Музейная работа, 5. Краеведческая, 6. Собрания, 7. Общественно-политические кампании, 8. Выставки, 9. Туризм, 10. Производственные соревнования. 11. Киногазета (кино), 12. Планетарий, 13. Бытовые походы и т. д.

Руководство.

Руководство углубленно-аналитической и массовой работой должно происходить главным образом из организованного института-центра высококвалифицированных педагогов, средствами радио, телевидения (видение на расстоянии) и кино, чем и обеспечивается высокое качество руководства, экономически выгодное и охватывающее самые широкие слои.

Для ясности и ориентировки в вопросах, знакомство с научными и бытовыми фактами мыслится путем практики, а также технически совершенного популярного изложения их при помощи кино, радио, телевидения, аэроплана, фото и т. д.

Составные части проекта, организация, функциональные зависимости работы.

1. Зимний сад научного типа (Ботанический) площадью в 2500 кв. м. В нем размещены отделы и площадки: а) Краеведение, б) Зоология, в) Выставки, г) Площад. игр. спортивных, теннис, ба-

Во втором этаже, в части, примыкающей к залу, находится малая аудитория.

Над вестибюлем и в летнее время на плоской крыше расположена столовая с механизированной кухней.

КОРПУС КРУЖКОВЫХ КОМНАТ

Кружки, проводя в системе клуба углубленную работу, требуют некоторой изолированности от места массовой работы. Поэтому корпус кружковых комнат представляет отдельный организм, помещенный в глубине участка и своими окнами обращенный к парку. Это создает необходимые условия для работы. Чтобы по возможности быть удаленным от движения по аллее и своей протяженностью не перерезать участка, корпус кружков в первом этаже не застроен. Он включает следующие помещения:

1-й этаж: два небольших входа, предназначенных для библиотеки и членов клуба, пришедших специально для занятия в кружках.

2-й этаж: 1. Кинокружок. 2. Фотокружок. 3. Химическую лабораторию. 4. Кружок естествознания. 5—12. Инженерно-техническую секцию, включающую в себя лаборатории испытания строительных материалов, музей и кружок повышения технической грамотности. 13. Кружок Авиахима. 14. Военный кружок. 15. Радиокружок. 16. Шахматный кружок. 17. Курительные.

3-й этаж: 1. Кружок политграмоты. 2. Марксистский кружок. 3. Кружок ликвидации неграмотности. 4—7. Библиотеку, состоящую из зала для громкого чтения, комнаты выдачи книг, книгохранилища и зала для тихого чтения. 8. Кружок эсперанто. 9. Курительную.

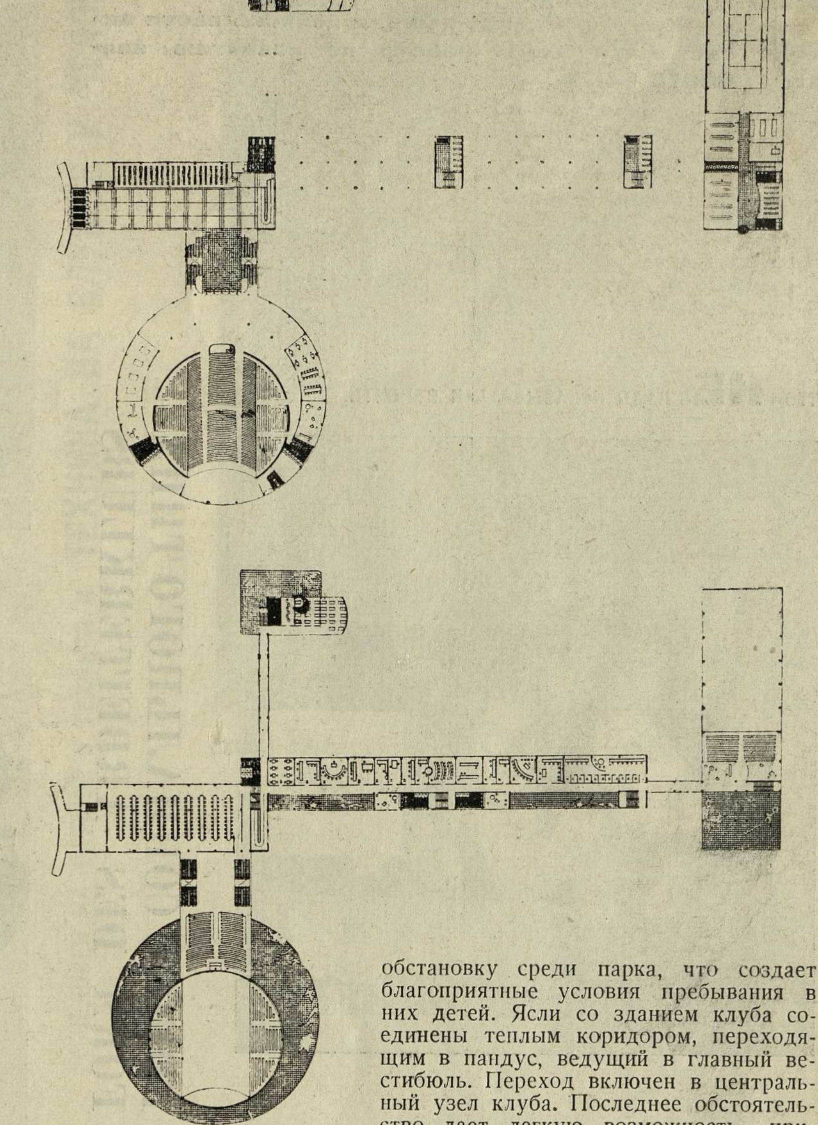
ЯСЛИ

Ясли в общей сети города должны быть неотъемлемой принадлежностью коммунального дома, однако, считаясь с малочисленностью последних на сегодняшний день, клуб должен включать в себя ясли, давая возможность тем самым работнице и жене рабочего с ребенком быть равноправным членом клуба.

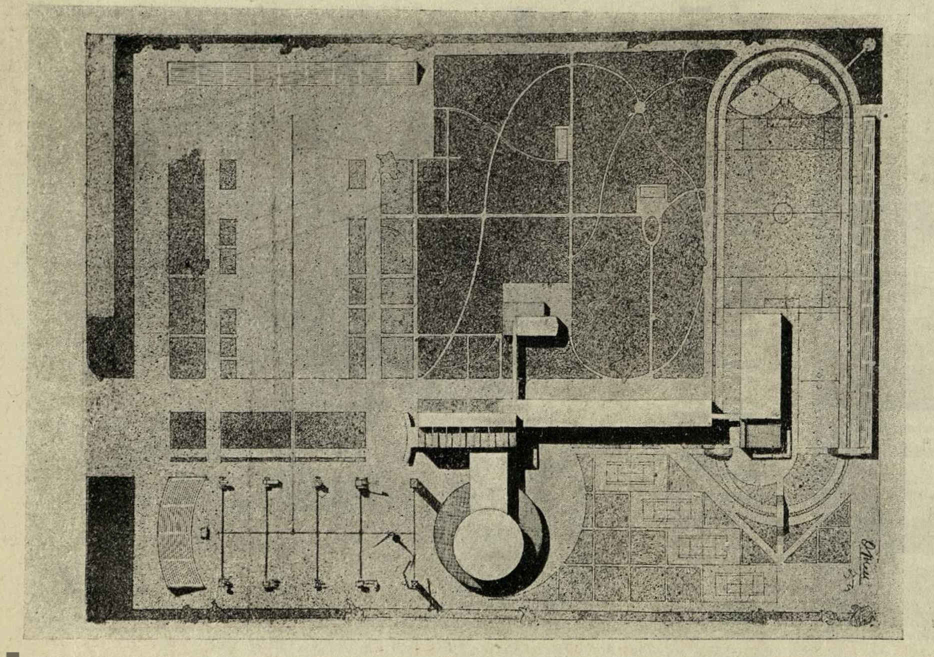
Здание яслей удалено от жизни клуба и помещено в наиболее гигиеническую обстановку среди парка, что создает благоприятные условия пребывания в них детей. Ясли со зданием клуба соединены теплым коридором, переходящим в пандус, ведущий в главный вестибюль. Переход включен в центральный узел клуба. Последнее обстоятельство дает легкую возможность пришедшей работнице отнести ребенка в ясли и в течение своего пребывания в клубе навестить его. Кроме этого ясли имеют непосредственный вход со двора. Здание яслей включает в себя:

В 1-м этаже: 1. Вестибюль-ожидальню. 2. Комнату врача. 3. Изолятор. 4. Комнату персонала с уборной. 5. Хозяйственную комнату. 6. Ванную. 7. Кухню. 8. Игровую комнату, в ней же столовый стол и 9. Горшечную.

Во 2-м этаже: 1. Две спальных комнаты. 2. Комнаты для кормления грудью и 3. Горшечную.



И. Ф. МИЛИНИС. ПРОЕКТ КЛУБА. ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН И ПЛАНЫ 1 И 2 ЭТАЖЕЙ. I. MILINIS. ARBEITERKLUB LADEPLAN. GRUNDRISSE



СПОРТИВНЫЙ КОРПУС

Помещен среди спортивных площадок, имея сообщение переходом со всем зданием.

Включает в себя:

В 1-м этаже: 1. Вестибюль с гардеробом. 2. Гимнастический зал. Размеры его соответствуют возможности приспособления его под теннисный корд, волейбол и баскетбол. 3. Комнаты переодевания с душами. 4. Комнату для хранения снарядов. 5. Уборные с умывальниками.

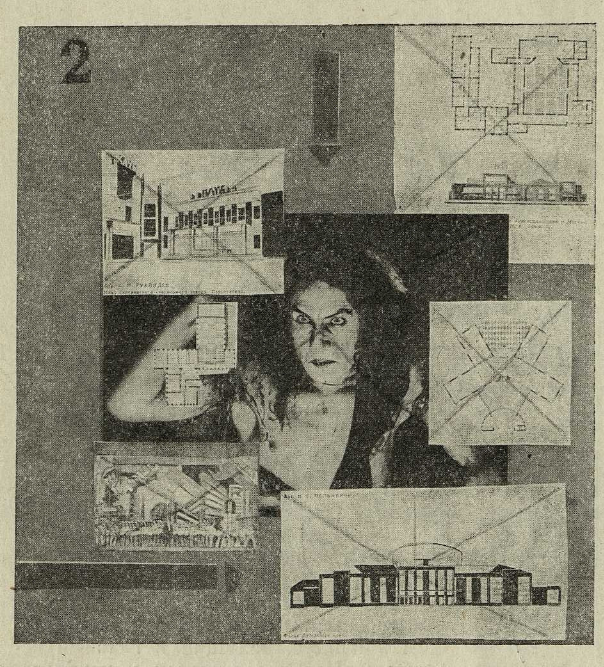
2-й этаж: 1. Места для зрителей. 2. Инструкторскую комнату. 3. Комнату отдыха. 4. Солярий.

И. Ф. Милинис

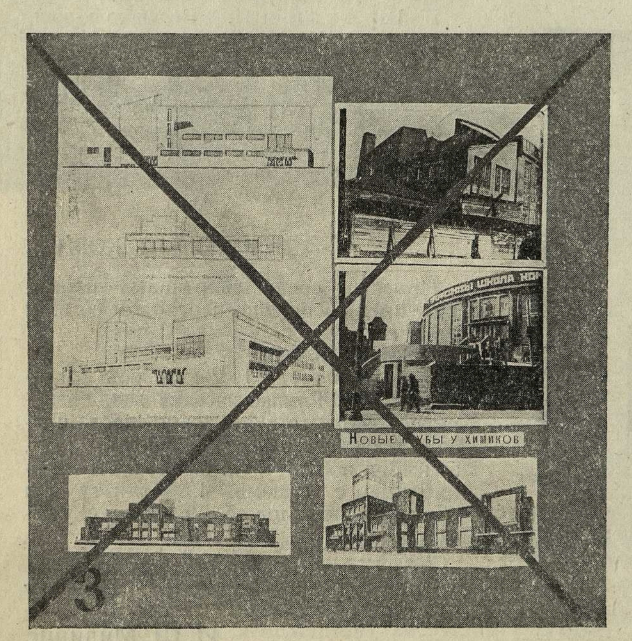
...Опираясь на наиболее сознательные, передовые слои рабочих и работниц, профсоюзы должны вести активную систематическую работу по развитию элементов НОВОГО БЫТА

И. И. ЛЕОНИДОВ. ПРОЕКТ КЛУБА НОВОГО СОЦИАЛЬНОГО ТИПА
I. LEONIDOFF. NEUE SOCIALE FORM DES ARBEITERKLUBS

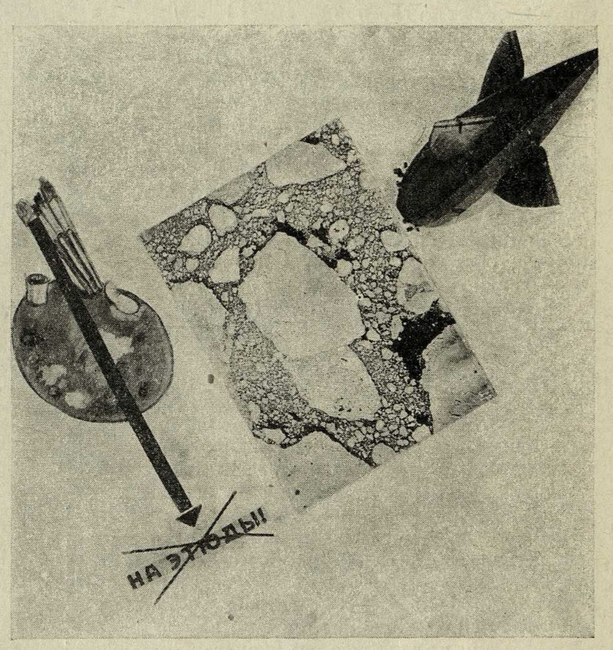
что **НЕ** надо показывать и строить



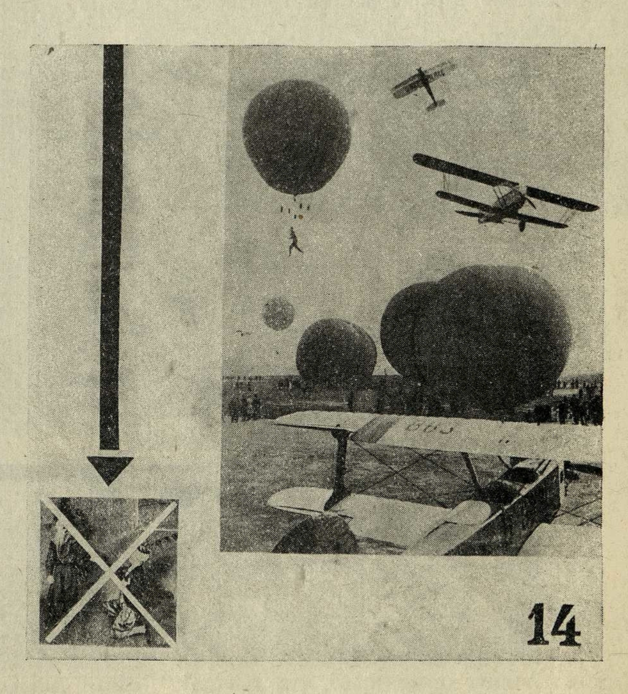
как **НЕ** надо строить





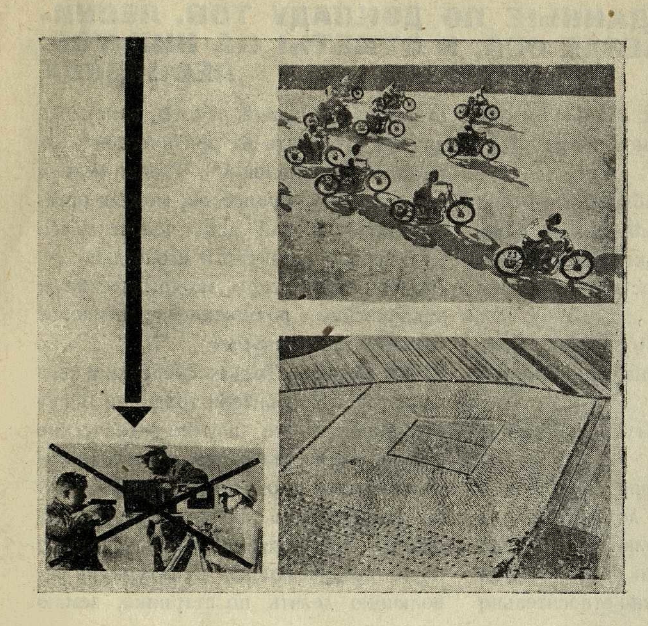


природа с палитры и дирижабля



вместо театра

ЧЕЛОВЕК НА СЛУЖБЕ У ТЕХНИКИ И **ТЕХНИКА НА СЛУЖБЕ У ЧЕЛОВЕКА**



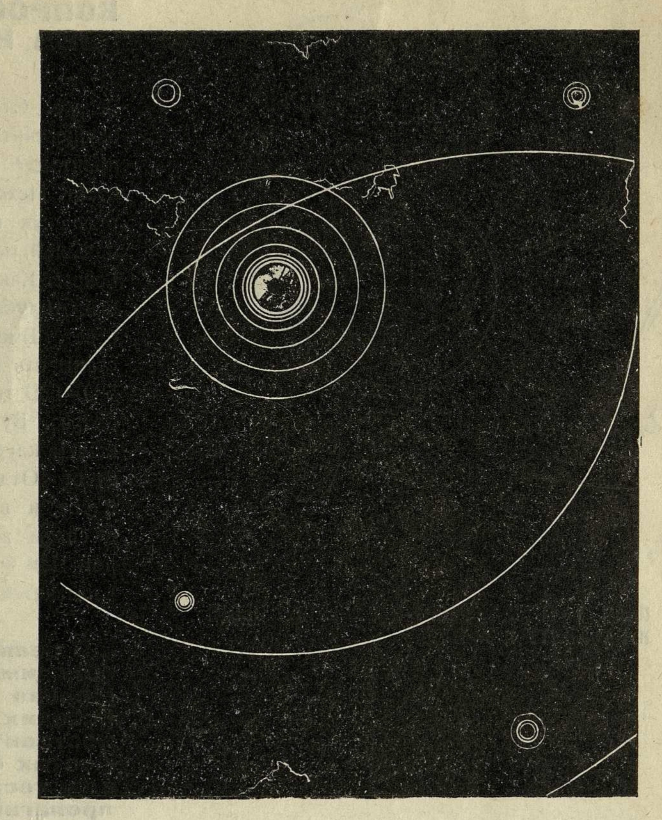
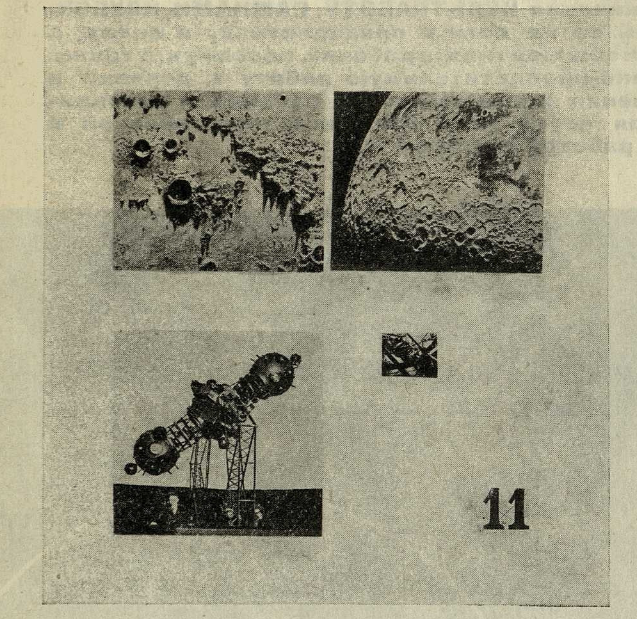
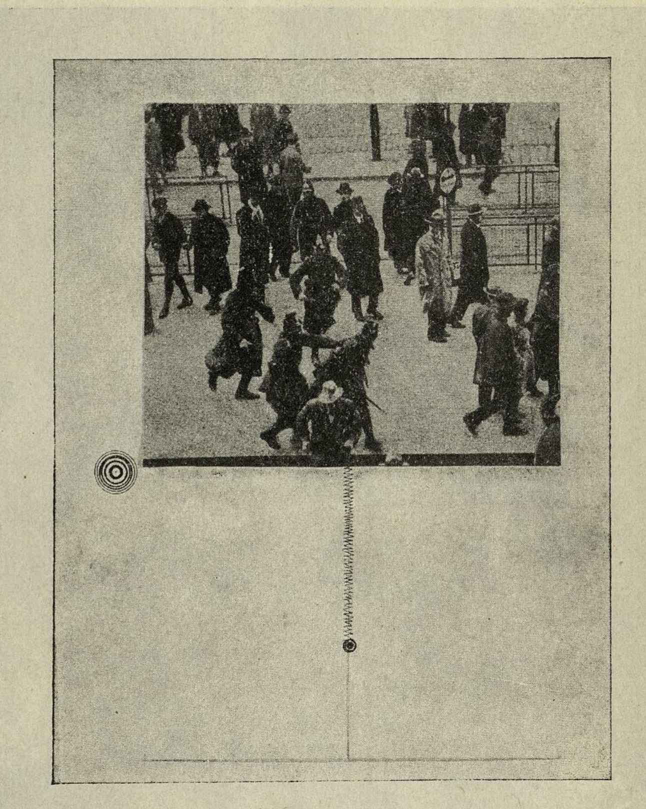
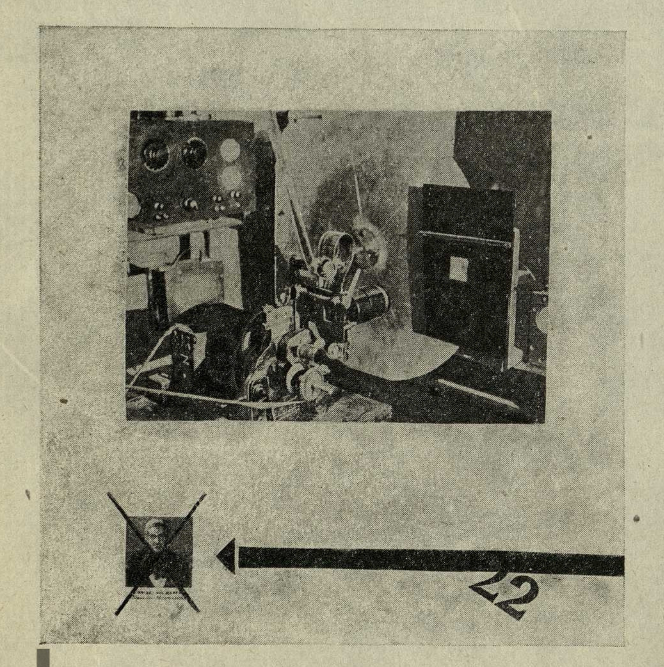


СХЕМА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КУЛЬТОРГАНИЗАЦИИ





ЭКРАН
ПРИНИМАЮЩИЙ ПЕРЕДАЧУ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПО РАДИО



ГОСОРГАНЫ должны усилить свою помощь культурно-просветительной работе профсоюзов в целях более широкого обслуживания членов профсоюзов и их семей.

Со стороны госорганов необходимо в первую очередь обеспечить кредитование клубного строительства, предоставление помещений и земельных участков под клубы и физкультурные сооружения и т. п.

ВОПРОСЫ, ЗАДАННЫЕ ПО ДОКЛАДУ ТОВ. ЛЕОНИДОВА НА I СЪЕЗДЕ ОСА, И ОТВЕТЫ НА НИХ ТОВ. ЛЕОНИДОВА

Вопрос. Сколько таких клубов можно осуществить в данный момент на предприятиях?

Ответ. Исходя из потребностей и материальных возможностей, можно один большой, можно маленький, можно два.

Вопрос. Какая вместимость и стоимость этого клуба?

Ответ. Вместимость $2^1/_2$ тысячи чел., стоимость не подсчитана, но примерно 500—600 тыс. руб.

Вопрос. Будет ли отдыхать рабочий в вашем клубе?

Ответ Отдыхать рабочий будет и в клубе, и в санатории, доме отдыха, и в своем жилье. Абсолютного отдыха нет. Чем бы человек ни занимался, он утомляется. Но возможно относительно отдыхать от одной работы, занимаясь другой (отдыхать от „физической“, занимаясь „умственной“). Только исходя из трудовых процессов, можно организовать рабочий день человека, его культурное развитие и его отдых.

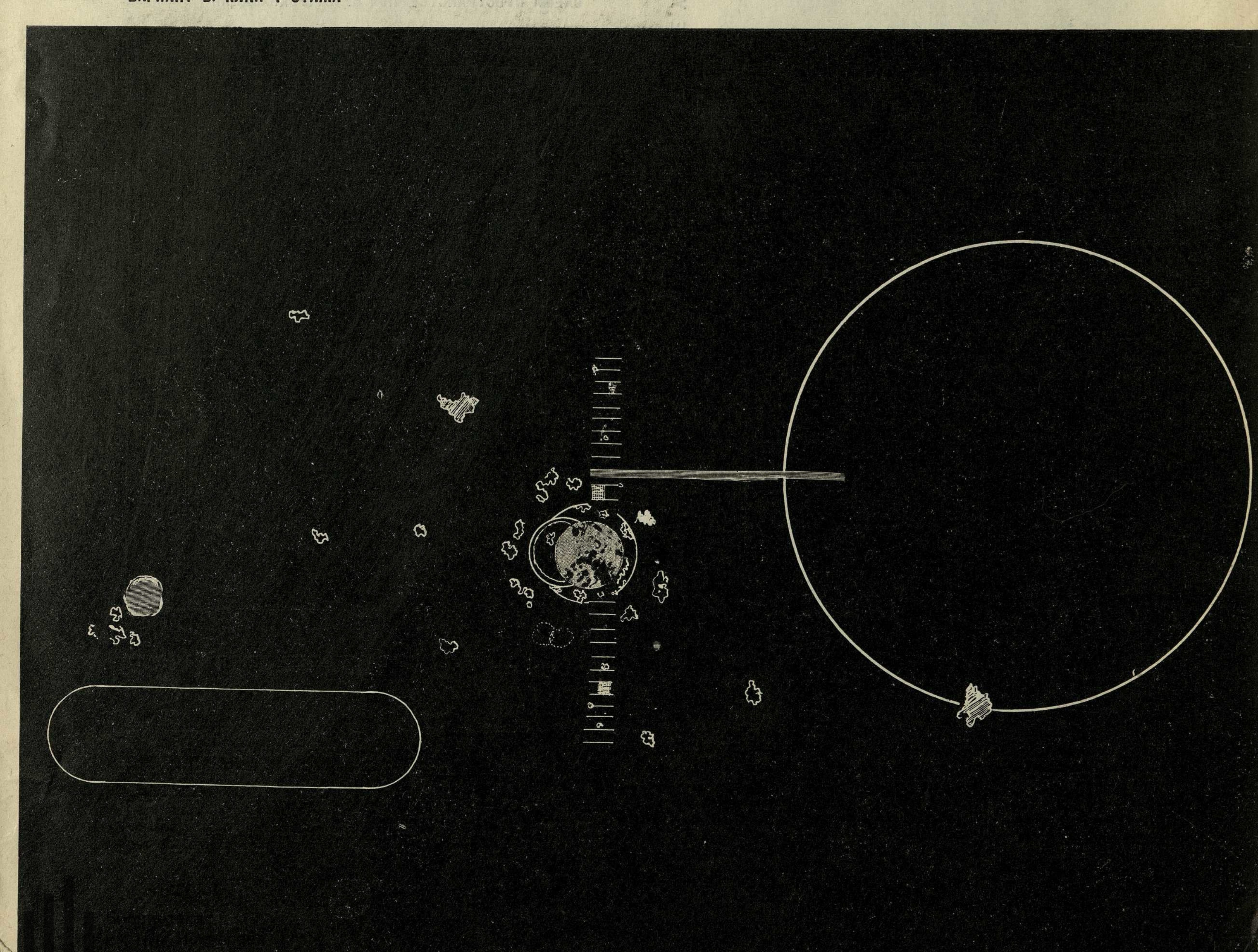
Вопрос. Как скоро экономические и технические возможности позволят строить такие клубы?

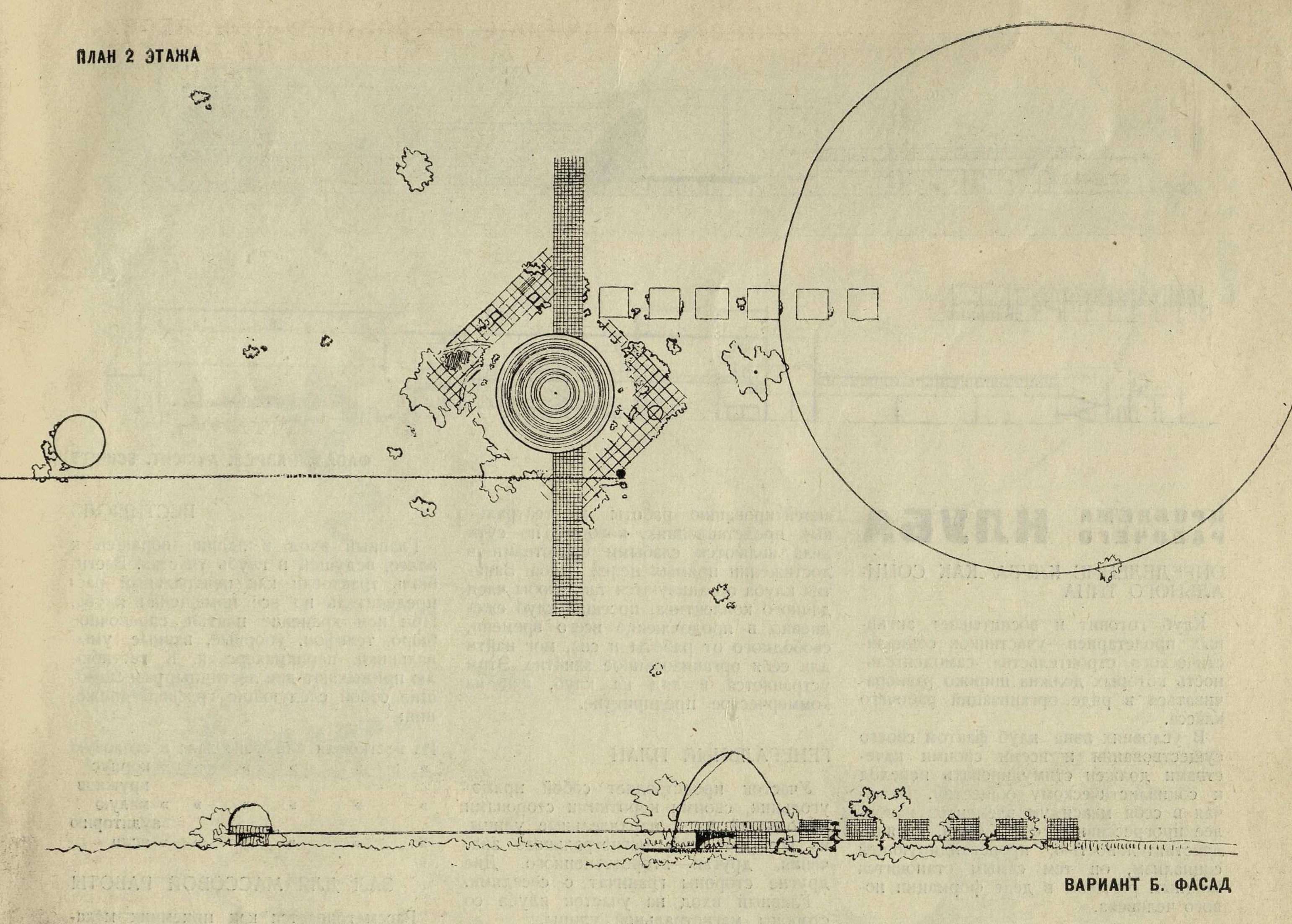
Ответ. Сегодня. Только скептики и консерваторы и любители традиций могут игнорировать те научно-технические факты, какие мы имеем на сегодня, и не понимать, что с их помощью можно организовать любую культурную работу. Не видящим дальше своего носа, предлагающим культурную революцию делать по старинке, землю

ПЛАН 1 ЭТАЖА СПОРТ-ПАВИЛЬОНА. ОБЩИЙ К ВАРИАНТУ А И Б

...В целях охвата еще не обслуживаемых слоев рабочих необходимо, не ограничивая КУЛЬТРАБОТУ РАМКАМИ КЛУБОВ, широко развернуть ее на самих предприятиях, в цехах, в рабочих казармах и общежитиях, в рабочих поселках, а также поставить культурно-просветительную работу в деревне в местах сосредоточения промышленных рабочих и сезонников, тесно связывая ее со всей массовой политической и пропагандистской работой партии.

ВАРИАНТ Б. ПЛАН 1 ЭТАЖА





ВАРИАНТ Б. ФАСАД

ПАРТИЙНЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ должны усилить свое руководство культурно-просветительной работой профессиональных союзов, обратив главное внимание на ее содержание, на исправление имеющихся в ней извращений и уклонов как в сторону безыдейности, аполитичности, УВЛЕЧЕНИЯ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ЗАДАЧАМИ ОТДЫХА И РАЗВЛЕЧЕНИЙ, так и в сторону пренебрежения к повседневным культурно-бытовым нуждам и ЗАПРОСАМ ШИРОКИХ СЛОЕВ РАБОЧИХ.

обрабатывать сохой вместо трактора и с помощью „искусства" заражать массу пафосом индустриализации, а индустриализацию делать старым кустарным способом. Только таким людям сегодняшние средства культурной организации кажутся несбыточной фантазией.

Вопрос. Учитываете ли вы влияние света на организм и как быть с вашими стеклянными стенами в Баку, где люди прячутся от солнца?

Ответ. Климатические условия, конечно, должны отразиться на организации стены, и механически переносить в Баку то, что сделано для Москвы—нельзя.

Вопрос. Чем, как не эстетически-формальными соображениями, можно объяснить введенные вами одинаковые формы для разных функций?

Ответ. Вопрос говорит о том, что спрашивающий прежде всего интересуется внешней формой, смакованием, а не организацией. Такой вопрос уместен там, где занимаются идеалистической архитектурой „как искусством", а для нас же форма—результат организации и функциональных зависимостей рабочих и конструктивных моментов. Надо смотреть и критиковать не форму, а приемы культурной организации.

Вопрос. Что это—роман или проект?

Ответ. Это зависит от понимания: для кого и советская власть—не власть, а роман.

Вопрос. Какую площадь нужно отвести для вашего клуба?

Ответ. Гигиенические и рабочие моменты организации клуба прежде всего требуют большой хорошо изолированной от грязи и пыли площади (парк, окраина города и т. д.). Отсюда ясно, чем больше площадь, тем лучше. Минимальная площадь—2 гектара.

Вопрос. Можно ли петь в вашем клубе?

Ответ. Пожалуйста, если вы в этом находите удовольствие. Я думаю, что нужно организовать времяпровождение в клубе так, чтобы, непрерывно поднимая общую культурность, переключить силы с пения на более культурно-полезное занятие.

Вопрос. Учитывается ли вами влияние цвета на психику человека?

Ответ. Цвет несомненно влияет на психику человека, и вопрос весь заключается в том, чтобы переключить бессознательную игру с цветом в научно осмысленную работу с цветом.

Вопрос. Какова организация вами эмоций человека?

Ответ. Эмоции, чувства отнюдь не абстракция, не поддающаяся научному анализу, и организация эмоций и чувств,—это прежде всего—организация вашего сознания.

Вопрос. Если отрицать музыку, то что слушать в радио?

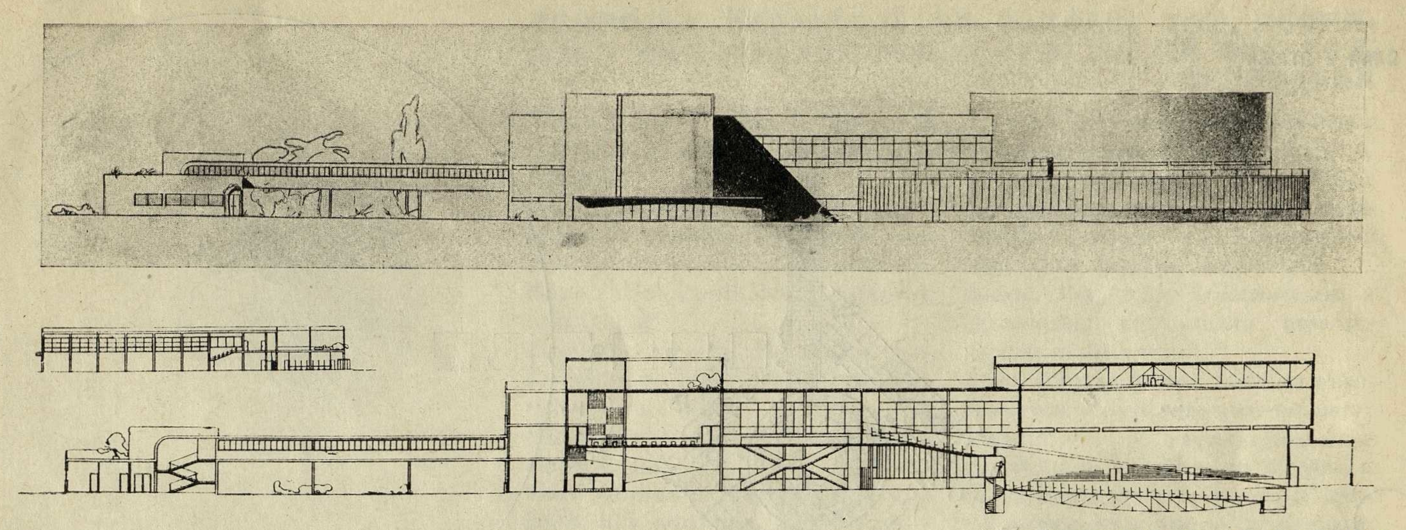
Ответ. Жизнь.

Вопрос. Считаете ли вы нужным организовывать вообще зрительные ощущения?

Ответ. Дело не в организации зрительных ощущений, а в общей организации вашего сознания. Глаз—точный механизм, передающий сознанию виденное. Отрицательная и положительная окраска зрительных ощущений зависит от индивидуального и социального классового опыта вашего сознания.

Вопрос. Отрицаете ли вы значение театра и кино без артистов для новой культуры?

Ответ. Отрицаю положительное значение театра, как изжившего свою культурную роль, благодаря примитивности своих методов и своей техники. Кино без артистов, как технику, конечно не отрицаю, но считаю нужным ее организовать рабочим методом конструктивиста, но такие неигровые вещи, как например „Человек с кино-аппаратом" Дзиги Вертова, только подрывают неигровую фильму своим социально - неосмысленным показом жизни.



ФАСАД. РАЗРЕЗ. ANSICHT. SCHNITT

ПРОБЛЕМА РАБОЧЕГО КЛУБА

ОПРЕДЕЛЕНИЕ КЛУБА КАК СОЦИАЛЬНОГО ТИПА

Клуб готовит и воспитывает активных пролетариев—участников социалистического строительства, самодеятельность которых должна широко разворачиваться в ряде организаций рабочего класса.

В условиях нэпа клуб фактом своего существования и всеми своими качествами должен стимулировать переход к социалистическому обществу. Включая в себя максимум элементов наиболее прогрессивных форм быта, являясь действительностью, пропагандирующей социализм, он тем самым становится мощным рычагом в деле формации нового человека.

ПРЕДПОСЫЛКИ ОРГАНИЗАЦИИ КЛУБА

Рабочий клуб, как массовая политпросветительная организация, преследующая цели предоставления рационально построенного отдыха, оформления и укрепления революционно-марксистского сознания масс, поднятии культурного уровня и познания мира нас окружающего, несет большую ответственность за идеологическую выдержанность руководства работой, поэтому последняя должна быть организована на базе научно обоснованного метода.

Такое руководство не под силу отдельным клубным работникам. К тому же неустанно возрастающая многочисленность клубов не может быть насыщена высококвалифицированными клубными работниками. Это выдвигает необходимость массовую работу клубов в большей ее части механизировать, привлекая на службу те достижения техники в области передачи на расстояние изображения и звука, которые стали уже действительностью и до сего времени широко не использованы. В этом плане мыслится организация центрального института с кадром высококвалифицированных работников, цель которых вырабатывать клубные занятия с учетом всех требований клубной аудитории и свой продукт помощью радио, звучащего кино, передачей изображения на расстояние преподносить миллионной аудитории клубов, противопоставляя это отсебятине, кустарничеству, акцентированию работы на театральных представлениях, которые по сути дела являются слабыми средствами в достижении прямых целей клуба. Занятия клуба организуются так, чтобы член данного коллектива, посещая клуб ежедневно в продолжение всего времени, свободного от работы и сна, мог найти для себя организованное занятие. Этим устраняется взгляд на клуб, как на коммерческое предприятие.

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН

Участок представляет собой прямоугольник, своими короткими сторонами выходящий на 2 параллельные улицы, из которых одна магистрального значения, другая—второстепенного. Две другие стороны граничат с соседями.

Главный вход на участок клуба со стороны магистральной улицы.

В ближайшей к входу части расположено демонстрационное поле последних достижений строительной техники. С правой стороны аллеи выставка строительных машин с трибунами и лекторской кафедрой, к которой по узкоколейке подается со своего постоянного места для рассмотрения нужная машина. С левой стороны аллеи расположено поле громоздких статических экспонатов, как-то: части зданий, конструкции, типы сооружений и т. п. В этой же части поля происходит показательная работа машин—монтаж (сборка) зданий, подача материалов, бетонирование, дробление камня и т. д.

Непосредственно за демонстрационным полем расположено здание клуба.

Значительная часть участка, примыкающая к левой границе, отведена под парк.

Парку уделено должное внимание, как необходимому условию хорошего отдыха.

Правая сторона занята летним фойэ зала и показательным полем сельскохозяйственных культур, где соответствующий кружок ведет работу по ликвидации агрономической неграмотности. Наконец, по границе участка, примыкающей к второстепенной улице, расположен спорт, включающий футбольное поле, волейбольную и баскетбольную площадки, секторы для прыжков, беговую дорожку на большую дистанцию (500 метров) и ряд теннисных кордов. Последние подчинены аллее, проходящей под зданием и ведущей к входу с второстепенной улицы.

ВЕСТИБЮЛЬ

Главный вход в здание обращен к аллее, ведущей в глубь участка. Вестибюль трактован как центральный распределитель во все помещения клуба. При нем хранение платья, справочное бюро, телефон, уборные, ванные, умывальники, парикмахерская. К вестибюлю примыкают две лестницы, разрешающие собой следующие графики движения:

Из вестибюля или фойэ зала в столовую
» » » » » » корпус кружков
» » » » » » малую аудиторию
» » » » » » ясли

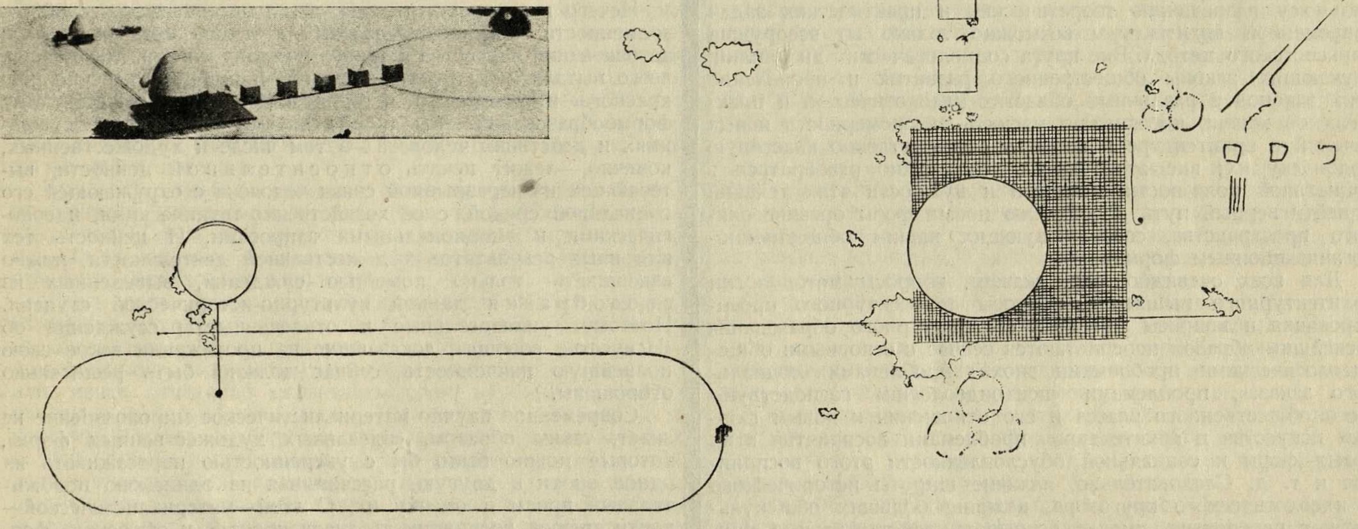
ЗАЛ ДЛЯ МАССОВОЙ РАБОТЫ

Рассматривается как приемник механического звука и изображения. Чтобы насытить пространство зала равномерно звуком и приблизить механический звук к естественному, мембрана громкоговорителя помещена в потолке, и это позволяет дать ей значительный радиус. При помещенном таким образом источнике звука круглая форма зала в аккустическом отношении является наиболее выгодной.

Зал проектируется темным, т. к. при достижении аудиторного дневного освещения возникает весьма сложный вопрос затемнения. Подавляющий же процент занятий в зале сопровождается световыми изображениями. Зал имеет небольшую эстраду. Сцена как таковая отсутствует по тем соображениям, что клуб не должен акцентировать свою работу на театре, как не должен акцентировать на планетарии, цирке, музее и т. п. Залу же предъявлено другое требование—ответить разнородным видам массовой работы, что требует возможности изменять емкость зала, получать горизонтальный пол, переносить центр действия в среду присутствующих и т. д. Первое достигается включением или выключением малой аудитории. При поднятии же конца партера у эстрады зал получает большую горизонтальную поверхность пола, включающую в себя и пол эстрады. Расстановкой в этой части зала соответственно стульев или уборкой их достигается последнее требование.

Зал опоясан фойэ. При фойэ комнаты с газетами и журналами, шахматами, пинг-понгом, курительные и уборные.





скетбол, крокет, шахматы, шашки и т. д., д) Бассейн, е) Детская и пионерская площадка, ж) Радио, з) Кино-газеты, и) Уголки общественно-политической работы, к) Демонстрационные площадки.

2. Зал площадью 700 кв. м. для лекций, кино, демонстраций, планетария, собраний и т. д.

3. Библиотека с читальней площадью 200 кв. м.

4. Для углубленно-аналитической работы 8 лабораторий по 100 кв. м.

5. Демонстрационное поле (открытое) для больших демонстраций (планерное состязание, воздухоплавание, авиация, авто-спорт, газовые демонстрации, военные игры, туризм и т. д.).

6. Спортивный зал с подсобными помещениями, площ. 400 кв. м.

7. Спорт-площадка.

8. Детский павильон с площадками и бассейном.

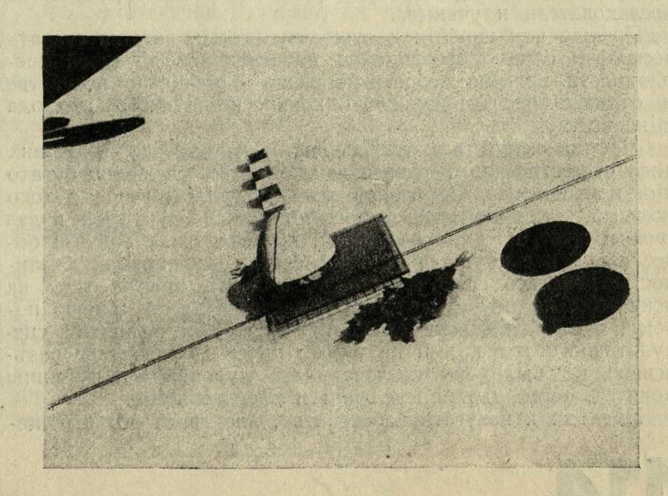
9. Парк.

Помимо клуба самодеятельной организации культуры проектируется устройство экранов с радио-рупорами, на которые посредством радио и телевидения передаются все политические и хозяйственные события дня, работа клуба, научных институтов и т. д. Своего рода живая газета, которая должна быть неотъемлемой принадлежностью каждого рабочего и крестьянского коллектива.

Материал:

Оболочка, главным образом, из стекла и несущая конструкция из железобетона. До сих пор стена являлась главным образом тепло-звуко-изолятором и источником света. Сегодняшние технические условия позволяют делать стену не изолирующей от окружающей жизни—непрозрачным, каменным или деревянным массивом—а прозрачную стеклянную, тем самым расширяющую охват человеком бытовой обстановки в ее динамике.

ФОТО-МАКЕТ. ВАРИАНТ А



И. И. ЛЕОНИДОВ. ПРОЕКТ КЛУБА НОВОГО СОЦИАЛЬНОГО ТИПА

З. Гаузенштейн.—Искусство и общество ●. В. М. Фриче—Социология искусства ●● Ф. И. Шмидт—Искусство. Основные проблемы теории и истории ●●●. И. Иоффе—Культура и стиль ●●●●

О социологии искусства

AUF DEN WEGEN ZUR MATERIALISTISCHEN SOZIOLOGIE DER KUNST—VON R. HIGER

I.

Вопросам социологии искусства в нашем журнале впервые отводится крупное место. Естественно было бы спросить: почему сочли мы необходимым следить за этапами развития этой—еще очень молодой и неоформившейся—науки в нашем специально-архитектурном журнале? Согласуется ли это с идеологическими задачами журнала и его ближайшими целями и нуждами? Имеет ли это какой-нибудь практический смысл? Нужно ли это основному контингенту читателей С. А.? На все эти вопросы, которые, повидимому, неизбежно возникнут у некоторой—«сугубо-практической»—части наших читателей, попытаемся кратко ответить. Дело в том, что за последние годы всему передовому отряду советской архитектуры стало совершенно ясно следующее: подойти к правильному разрешению теоретических и практических задач современной архитектуры возможно только во всеоружии марксистского метода. Вне круга социологических дисциплин, изучающих законы общественного развития и проявление этих законов в различных областях идеологической и практической жизни, невозможно уяснить закономерность новых течений в архитектуре и вскрыть соответственно классовую подоплеку их; вне этого круга невозможно разобраться в социальной полезности, ценности и нужности этих течений и найти верный путь к созданию новых форм организованного пространства, соответствующих нашим общественно-организационным формам.

Для всех очевидно, что, скажем, вопросы методологии архитектурного мышления, вопросы архитектурного проектирования и вопросы методики архитектурного образования теснейшим образом переплетаются сейчас с основными общеидеологическими проблемами эпохи: проблемами «социального заказа», проблемами «психоидеологии» господствующего общественного класса и его отношения к новым формам искусства и архитектуры, проблемами восприятия этих новых форм и социальной обусловленности этого восприятия и т. д. Следовательно, наличие широты исторического и идеологического кругозора, наличие больших общекультурных перспектив, умение вскрывать действительные причины и корни общественно-художественных процессов, способность научно, материалистически анализировать архитектурно-художественные явления столь же жизненно необходимы современному архитектору, как и знание всего комплекса специально-архитектурных и строительно-технических дисциплин.

Вот почему мы полагаем, что вполне своевременно привлекаем внимание архитекторов-читателей. С. А. к новой области социологического знания—к социологии искусства,—над развитием которой упорно работают теперь крупнейшие исследователи и ученые.

Прежде чем перейти к существу статьи, хочется сказать несколько слов о чрезвычайно поучительной по своей бесплодности истории теоретизирования «вообще» в искусстве в отличие от современного конкретно-научного подхода к искусству.

«Теорий искусства» от Платона и Аристотеля до наших дней существовало бесконечное множество. Особенно богато ими новое время. Со второй половины XVIII стол., с того момента, когда немецкий философ-идеалист Баумгартен издал свой трактат, впервые названный им «Эстетика», каждый более или менее крупный философ считал своей прямой обязанностью создать свою «эстетику», пролить «новый свет» на искусство, по новому «разъяснить» его. Однако именно потому, что «разъясняли» искусство философы и притом спекулятивного толка, ими не только ничего в искусстве разъяснено не было, но создана была чудовищная путаница понятий, терминов, определений и характеристик.

Подходя к искусству абстрактно, вне связи его с общественной жизнью, анализируя «искусство вообще» с точки зрения всевозможных «всечеловеческих истин»: «добра», «справедливости», «красоты» и прочих благочестивейших «абсолютов», они естественно ничего специфического для искусства увидеть не могли. И каждая философская эстетическая теория безболезненно сменялась, по мере общественного развития, новой теорией, не оставляя после себя ни малейшего следа в художественной деятельности современников.

Как ни разнообразны все эти умозрительные эстетические теории, нетрудно было бы найти в них одну общую черту. Все они пытались, в сущности, разработать некие «нормы прекрасного», создать какой-то абсолютный «критерий красоты», который можно было бы применять с достоверностью и успехом к оценке искусства любой культурно-исторической обстановки, в любую эпоху.

Нечего и говорить, что мы, люди материалистической современности, бесконечно далеки от такого метафизического истолкования искусства и такого подхода к нему. Мы меньше всего пытались бы искать элементы и принципы «вечно прекрасного» в бесконечной исторической смене художественных формообразований. Мы твердо знаем, что на всех суждениях и действиях человека—в том числе и художественных, конечно,—лежит печать относительной ценности, вытекающей из неразрывной связи человека с окружающей его социальной средой, с ее хозяйственно-техническими, идеологическими и эмоциональными запросами. И ценность тех или иных результатов художественной деятельности, можно взвешивать только помощью суждений, выведенных из своеобразия данной культурно-исторической ступени. Поэтому универсальные и отвлеченные рассуждения об «Искусстве вообще», доказавшие на протяжении веков свою полнейшую никчемность, сейчас должны быть решительно отброшены.

Современное научно-материалистическое мировоззрение не знает, таким образом, «идеальных художественных форм», которые можно было бы с уверенностью пересаживать из одной эпохи в другую, рассчитывая на одинаково положительный прием и оценку их. С этой—материалистической—точки зрения воспринимать, анализировать и объяснять формы искусства вне общекультурных силовых линий развития, под углом зрения «чисто-формальных» законов—значит итти по руслу все той же мертвой догматики, метафизики и схоластики, на котором окончательно скомпрометировала себя идеалистическая «эстетика». От этих формально-идеалистических уклонов предостеречь сейчас особенно уместно, потому что вопросы теории искусства, после некоторого затишья военных лет, снова стали чрезвычайно актуальными, но уже под совершенно иным углом зрения: под углом зрения того, в какой мере теоретические работы действительно способны оплодотворить текущую художественную практику.

Напряженная художественная и архитектурная жизнь последнего десятилетия, споры о роли искусства в новой культуре, острый антагонизм различных направлений и группировок, все это вызвало—и у нас и на Западе—небывалый интерес к теории искусства и архитектуры в частности.

Художники, архитекторы, мыслители, ученые стали усиленно искать твердой научной опоры, на которой можно было бы базироваться при обосновании современной художественной и архитектурной продукции, при конструировании теоретических систем и при высказывании критических суждений.

Теоретическая мысль Запада идет при этом—за редкими

● Изд. «Новая Москва» 1923 г., стр. 336.
●● Гиз 1926 г., стр. 209.
●●● «Академия» 1925 г., стр. 184.
●●●● Изд. «Прибой» 1927 г., стр. 367.

исключениями (Гаузенштейн, Лю-Мэртен, Адольф Бене)—все еще по линии исканий «чисто-формальных» законов искусства.

Работы советских исследователей все больше развивают социологический уклон, ищут социальной обусловленности в развитии художественных форм, отправляются от законов общественного развития, вскрытых мировоззрением исторического материализма. Усилиями этих советских и немногих иностранных исследователей и создается сейчас материалистическая социология искусства.

Задачи ее один из основателей социологического искусствоведения В. М. Фриче (о работе которого мы еще будем говорить) видит в том, чтобы «установить закономерную связь между отдельными общественными формациями и отдельными типами искусства, а с другой стороны—выявить закономерную повторяемость известных типов искусства при наличии повторяющихся аналогичных общественных формаций» ●.

Эту формулировку задач социологии искусства, данную В. М. Фриче, необходимо, конечно, развивать, уточнять и дополнять. Но нужно теперь же решительно отказаться от того взгляда Фриче, по которому содержанием социологии искусства должно быть только «искусство прошлого, а не настоящего». Это сделало бы социологию искусства все той пресловутой «наукой для науки», тогда как марксистская социология искусства, рожденная революцией, должна иметь прикладной, действенный, а не созерцательно-пассивный характер.

«Марксист не может быть созерцателем» (Иоффе). Знание социологических законов прошлого важно именно для того, чтобы правильно ориентироваться в настоящем, для того, чтобы видоизменить его в надлежащем исторически-верном направлении.

Впрочем, об этом косвенно пишет, повидимому, и сам Фриче, уподобляя социологию искусств таким сугубо-прикладным наукам, как физика и химия.

«Если удается,—говорит он,—схему социологической закономерности всесторонне разъяснить и убедительно доказать, то есть возможность, что наука об искусстве станет тем, чем ее хотели сделать уже крупные буржуазные ученые, а именно наукой столь же точной, как физика или химия».

Труды буржуазных ученых, о которых упоминает Фриче, пытавшихся установить социологическую закономерность в искусстве (Тэн и др.), на строгую научность претендовать не могли, однако, вследствие своих крайне субъективистических методов исследования.

Лишь после ряда обстоятельных статей Плеханова, доказавшего научную плодотворность принципов исторического материализма в применении к «загадочной» области художественного творчества, социологи искусства стали более или менее отчетливо осознавать свои научные задачи и уверенно работать над ними. Но все же говорить и в настоящее время о твердо установленных научных выводах в этой области исследования, где не совсем еще оформился даже круг проблем, подлежащих изучению, разумеется, не приходится. С некоторым правом, поскольку позволяет это разработанность общемарксистской методологии, можно было бы говорить лишь о верной установке исследования, о правильно поставленных проблемах в трудах отдельных авторов, не забывая в то же время всей спорности конкретного разрешения этих проблем.

В настоящей статье мы намерены дать беглый обзор некоторых наиболее заметных работ по социологии искусства, появившихся на русском языке.

Оговариваемся при этом, что обстоятельная критика этих работ в задачи настоящей статьи, преследующей, главным образом информационные цели, не входит. Критические замечания, которыми местами сопутствуется наше изложение, менее всего, конечно, претендуют на полноту.

II.

Едва ли не первой крупной работой, планомерно доказывающей в области художественного творчества тезис Маркса об «общественном бытии, определяющем сознание», является известная книга Вильгельма Гаузенштейна (Hausenstein) «Искусство и общество» (Опыт социологической эстетики). Несмотря на то, что исследование это касается почти исключительно стилистических, или, как Гаузенштейн говорит, «социально-эстетических» принципов изображения человеческого тела на различных ступенях социально-экономической жизни, оно представляет выдающийся общетеоретический интерес благодаря широким историко-философским предпосылкам, положенным в основу исследования и благодаря в общем удачному марксистскому анализу различных фаз человеческой культуры. Архитектору, ищущему закономерностей в исторической смене архитектурных принципов, эта книга должна быть особенно близка благодаря тому акценту, который Гаузенштейн ставит именно над проблемой формы в искусстве. «Так как,—говорит он в своей статье, подытоживающей рассматриваемую книгу ●●,—искусство есть форма, то и социология искусств только тогда заслуживает это название, когда она является социологией формы». Как бы ни была спорна такая формулировка (одной социологией стиля не исчерпываются задачи социологии искусств), мы не можем не отметить здесь всей необходимости именно такого заострения вопросов формы, если социологическим исследованием имеется в виду повлиять на текущую художественную жизнь. Именно так и ставит вопрос Гаузенштейн, считающий, что «при социологическом рассмотрении проблемы стиля нами не должны руководить одни отвлеченные интересы исследования. К ним присоединяется интерес практический, связанный со стремлением использовать понимание значения прошлого для вопросов текущей жизни». Эта активная жизненная целеустремленность социологического исследования, как мы уже указывали, необходима и чрезвычайно ценна в наши дни и должна быть непременным спутником всякой современной теоретической работы.

Самый общий закон «социально-эстетического» развития, проходящий через всю первую часть ●●● книги, следующий. В человеческой истории Гаузенштейн, следуя Гегелю и Сен-Симону (мыслителю XVIII стол.), и пользуясь терминологией последнего, устанавливает непрерывную диалектическую смену эпох «органических» и «критических». Органическая эпоха—это период общественного единства, сплоченности, цельности коллектива. Критическая эпоха—период разложения общества, полоса все усиливающегося индивидуализма. Эта,—указывает Гаузенштейн,—идея непрерывного диалектического самоизменения в истории была воспринята Марксом, который окончательно напомнил историко-философские принципы Сен-Симона конкретным содержанием.

История—это непрерывная смена форм производства и ряд эпизодов классовой борьбы, которые вытекают из противоречия отживших форм производства с новыми растущими производственными силами. Возникающие при разрешении этих противоречий «органические» и «критические» эпохи меняются в истории, и «каждая эпоха концентрирует в стиле своих художественных форм стиль своего общества». Органические эпохи родят общественное, целостное, синтетическое искусство. Критические—интимное, раздробленное, эстетско-индивидуалистическое искусство.

Эту всеобъемлющую точку зрения Гаузенштейн конкретизирует и иллюстрирует на приемах изображения человеческого тела в главах, посвященных первобытному, древне-восточному, античному, средневековому и новому искусству—от ренессанса до эпохи индустриализма.

Останавливаться на всех этих главах подробно мы не станем, но коснемся по необходимости лишь некоторых, для нас особенно интересных мест. Правильно характеризует Гаузенштейн искусство ранних фаз истории.

Так, об искусстве феодальных эпох—египетском, ассирийском, древне-романском, ранне-готическом и др.—Гаузенштейн метко замечает, что они, отмеченные печатью «застывшей торжественности», всегда решали проблему «количественного». «Художественный стиль,—говорит он,—феодально-жреческих обществ всегда стремится вызвать впечатление количеством. Героическим, колоссальным, простым, как сама феодальная культура, является пред нами и художественный стиль. И если не всегда колоссальное в буквальном смысле слова находится во внешней измеримой величине, то оно заключается в сжатой массивности пропорций».

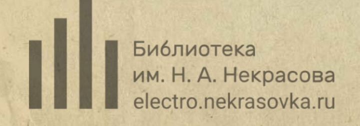
Об архитектуре Гаузенштейн говорит чрезвычайно мало. но и те немногие строки, которые относятся в его книге к архитектуре различных эпох, заслуживают того, чтобы на них остановиться.

По Гаузенштейну в древней Греции архитектоническим символом неподвижного феодального мира, «жизненная аксиома которого гласила: «все пребывает в покое», был «застывший консерватизм дорических колонн». Подвижность же городской торгово-буржуазной культуры, нашедшая свое

● В. М. Фриче, «Задачи и принципы социологии искусства».

●● Опыт социологии изобразит. искусств», издана брошюрой на русском языке с предисловием В. М. Фриче. «Новая Москва» 1924 г.

●●● Вторая—художественно-историческая—часть значительно уступает первой в выдержанности основной методологической линии. О ней мы поэтому говорить здесь и не будем.



выражение «в полной бурления» фразе Гераклита Эфесского—«все есть течение, изменение, деятельность,—эта подвижность символизируется гибкими извивами ионической капители, придуманной в малоазийских торговых коммунах, или пышностью—характерной для крупной буржуазии—коринфской листовой капители. В такой же мере резко—по Гаузенштейну—и в средние века буржуазный дух городов противопоставил феодально-жреческому стилю, который называется романским «более свободные, почти можно сказать метательные стремления готического искусства, удивительное свободомыслие которого бросается в глаза».

В этих,—надо сказать, довольно поверхностных по охвату и пониманию архитектуры—замечаниях Гаузенштейн говорит больше о декоративном обрамлении архитектуры, об архитектурной орнаментике, чем об архитектуре по существу т. е. о социальных пространственных типах.

Гораздо несравненно глубже и вернее пишет он об архитектуре при анализе средневековых соборов. Эта архитектура, создававшаяся безымянными, хорошо организованными коллективами разнообразных мастеров, приводит его к безусловно правильной мысли, что «вообще только социальная организация работников в области искусства может убедительно разрешить великую проблему пространства».

И далее следуют превосходные, полные глубокого смысла и для нашей современности, строки:

«Пространство, если оно хочет быть монументальным—дело масс. Организованное пространство во всех своих отношениях... есть художественное выражение для исторических форм совместного бытия людей и исторически изменяется, как сами эти формы... Организованное пространство всегда является коренным монументальным символом общественного характера культуры. Храм, церковь, дворец, буржуазный комплекс домов переулка, пролетарская казарма, фабрика, горный завод, высшее учебное заведение, склад товаров, помещение для собраний, театр Variété, скаковой круг, театр—всякий тип пространства возвещает специфическую форму общественного бытия. Организованное пространство это транспаранг, за которым пылают социальные вопросы эпохи» (стр. 95).

Трудно, на наш взгляд, лучше формулировать всю социальную насыщенность архитектуры. Для нас здесь особенно интересно, что в последних словах Гаузенштейн, в сущности полностью подтверждает глубочайшую историческую правоту современных архитектурных устремлений конструктивизма, идущих именно под знаком борьбы за новые типы пространства, соответствующие новым «специфическим формам общественного бытия».

В своем дальнейшем изложении Гаузенштейн устанавливает, что некоторые стили, как, напр., стиль классической античности, ренессанс или классицизм—стиль заката XVIII столетия—были выражением идеологии и психологии одного общественного класса, в данном случае буржуазии, другие же, как барокко и рококо, являются продуктом сложного взаимодействия «психоидеологий» нескольких общественных групп—в нашем примере дворянства, церкви и буржуазии.

Говоря о тупике буржуазно-индивидуалистического искусства последнего столетия, ударившегося в «эксцентрическую субъективность», он справедливо утверждает, что выход из этого тупика в создании нового коллективистического общества, в появлении новой органической эпохи, подготовляемой мировым рабочим движением.

Таковы, примерно, положительные итоги первой части книги Гаузенштейна. При всех ее бесспорных достоинствах, она не лишена все же и дефектов. К ним следует отнести изобилие расплывчатых эстетски-дилетантских определений, вроде таких «искусство—это любовь» (?) или «искусство—это высшая форма социальной эротики» (?).

Кроме того, некоторые формулировки Гаузенштейна чрезмерно обобщены и требуют оговорок. Так, он пишет: «Во все органические эпохи искусство было орнаментально, декоративно». Здесь вызывает сомнение правильность этой формулы в применении к искусству в целом. Если даже она верна в отношении исторических форм изо-искусства, то к архитектуре, повидимому, совершенно неприменима. В органические эпохи истории архитектура никогда не была декоративной и орнаментальной, но всегда—конструктивной.

Иногда у Гаузенштейна встречаются и явные курьезы. Вот один из них: «Новое общество,—пишет он,—подготовляемое рабочим движением (а следовательно, и искусство, создаваемое им.—*Р. Х.*), неизбежно будет коллективистическим, так же неизбежно оно будет и религиозным» (?!—*Р. Х.*). «Однако,—спохватывается он,—мы не можем итти назад от Дарвина и Маркса. Но мы можем итти дальше (!) их... Мы, будем учиться ощущать за повседневными явлениями присутствие чего-то потустороннего» (?!—*Р. Х.*).

Эти мистико-идеалистические «взлеты» Гаузенштейна «в потустороннее» чрезвычайно странны при его материалистических позициях...

Но в общем недостатки эти хоть и умаляют, но не на много социологические заслуги книги, которые,—повторяем,—весьма значительны.

III

Работа Гаузенштейна, дав обильный материал для размышлений и споров, послужила сильным толчком к дальнейшему развитию социологической мысли. В частности книга В. М. Фриче «Социология искусства», являющаяся, вообще говоря, сводкой и синтезом всего того положительного, что было написано до нее в этой области,—эта книга имеет своим главным опорным пунктом, несомненно, исследование Гаузенштейна. Но в то время как Гаузенштейн дает в сущности материал для построения только одной главы социологии искусств—социологии стиля и социологически освещает только одну проблему—проблему формы, книга Фриче уже значительно расширяет границы исследования.

Она устанавливает целый комплекс проблем, разработка которых обязательна, с точки зрения Фриче, для социологии искусства и дает схематические решения каждой из этих проблем. Поскольку сам автор считает, что решения эти порой «гипотетичны», мы позволим себе здесь дать краткое изложение только тех его решений, которые нам кажутся наиболее вероятными. Мы остановимся на проблемах: 1) социальной функции искусства, 2) расцвета и упадка искусств, 3) диференцированного и синтетического искусства и 4) типов архитектуры ●.

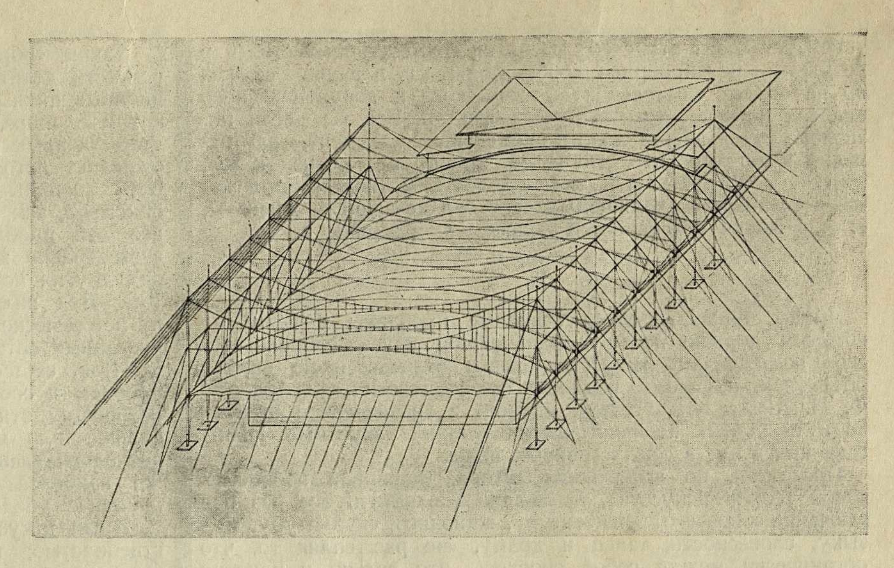
Человечество прошло в своем развитии ряд этапов: охотничий строй, первоначальное земледелие, феодально-земледельчески-жреческое общество, буржуазное общество на основе торгового капитализма и промышленно-капиталистическое общество. Некоторые из этих социально-экономических форм неоднократно повторялись в ходе развития человечества. (Феодально-жреческое общество на основе натурального хозяйства было в древнем Египте, в архаической Греции, в романском средневековьи; торгово-буржуазное общество—в классической Греции (V—VI в.), в Европе (XV—XVII вв.) и т. д.)

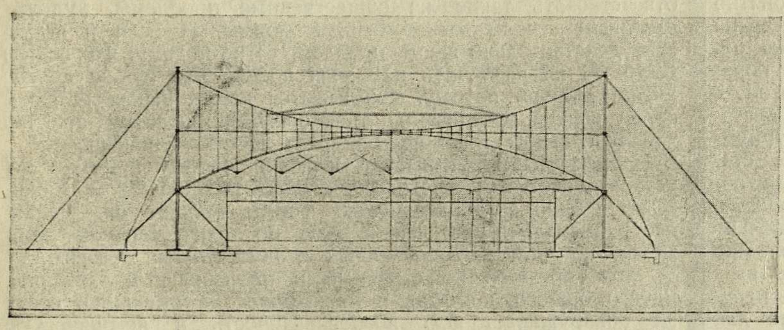
На всех этапах, которые прошло в своем историческом развитии человечество, искусство всегда выполняло одну и ту же функцию: являлось специфическим средством организации социальной жизни. Но являясь по существу всегда одной и той же, социальная функция искусства проявляется различно на разных ступенях развития (и одинаково на аналогичных ступенях). Например в первобытном охотничьем строе искусство всегда является магическим средством подчинения человеку природы; в феодально-жреческих коллективах оно становится средством подчинения человеку «богов», становясь, следовательно, актом религиозного порядка и являясь вместе с тем также средством психологического порабощения угнетенных классов; в поднимающихся буржуазных обществах оно из магического и религиозного акта превращается в средство морально-гражданского воздействия. Наконец в экономически развитых буржуазных обществах, закончивших свою борьбу с феодализмом, где буржуазия окончательно стала господствующим классом, искусство становится «чистым», лишенным всяких морализирующих тенденций, сосредоточивая все свои усилия на разрешении формальных проблем. Нетрудно видеть, что эта закономерность, устанавливаемая Фриче, касается только изобразительного искусства. Архитектура из этой схемы в значительной мере выпадает, требуя самостоятельного анализа.

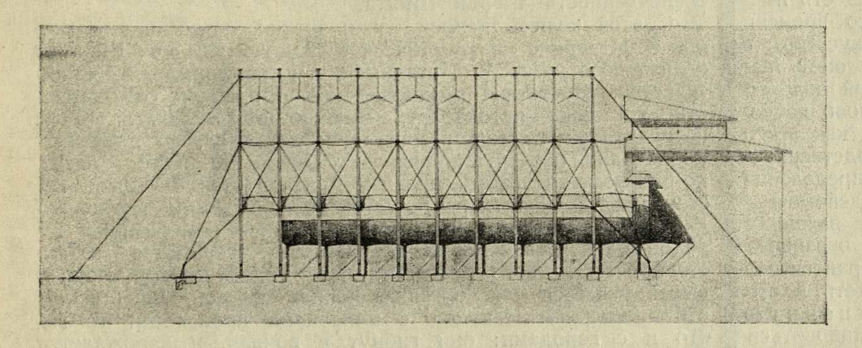
В чередовании эпох расцвета и упадка искусств в той или иной стране существует закономерность не менее строгая, чем и предыдущая. «Можно установить,—пишет Фриче,—как закон, действующий на большом протяжении времени, что вождем—гегемоном—в области искусства является экономически передовая страна и что вместе с упадком ее экономической мощи приходит в упадок и искусство». Отчетливой иллюстрацией этого закона является эпоха Возрождения в Италии—XIV—XVI вв.—тогда экономически наиболее передовой стране Европы, переход затем в XVII в., с хозяйственным упадком Италии, руководящей роли в ис-

● Для удобства изложения мы пользуемся здесь уже цитировавшейся выше статьей Фриче «Задачи и принципы социологии искусств» («Вестник Ком. Академии», № 15, 1926 г.), являющейся экстрактом «Социологии искусства».

Г. М. ЛЮДВИГ. ПРОЕКТ ПЕРЕКРЫТИЯ НАД ЛЕТНИМ ТЕАТРОМ В ПАРКЕ КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА г. МОСКВЫ







МАТЕРИАЛЫ: ДЕРЕВЯННЫЕ СТОЙКИ, ПРОРЕЗИНЕННЫЙ БРЕЗЕНТ, СТАЛЬНЫЕ ТРОССЫ

кусстве к Испании, Франции, Голландии и т. д. Наконец если говорить о современности, расцвет инженерии капиталистической Америки, оказавшей сильнейшее влияние на развитие новых—целесообразных—форм европейского «прикладного» искусства и современных форм европейской архитектуры, является не менее убедительной иллюстрацией этого закона.

Таким образом расцвет и упадок искусств в данной стране и степень их мирового значения обусловлены и предопределены экономическим состоянием страны.

В чередовании двух основных типов искусства—синтетического и диференцированного—также возможно найти свою социальную обусловленность. Известно, что периоды, когда все виды пластических искусств—архитектура, скульптура и живопись—составляют одно целое, один художественный организм, сменяются эпохами, когда этот синтез распадается, когда эти виды искусств живут и развиваются самостоятельно и обособленно. Весь прошлый исторический опыт позволяет Фриче и здесь формулировать закон, регулирующий механику этого процесса.

Синтетическое искусство возможно лишь в крепко сплоченных, спаянных одной господствующей идеологией, обществах. Как только центр тяжести переносится от общего к частному, от коллектива к личности, а общественная связь ослабевает и разрушается, синтетический тип искусства должен уступить место диференцированному: архитектура, скульптура, и живопись должны начать самостоятельное, взаимно не обусловленное существование.

(Здесь в сущности имеет место у Фриче только некоторая деталировка гаузенштейновского закона—смены «органических» и «критических» эпох и их проявления в искусстве.

Последней закономерностью, о которой мы здесь будем говорить в связи с книгой Фриче, это—смена основных стилей архитектуры. В. М. Фриче принимает в основе схему М. Я. Гинзбурга («Стиль и эпоха»), по которой история архитектуры является чередованием тектонического (конструктивного, основанного на принципе целесообразности), органического (гармония целесообразности и декоративности) и декоративного (украшательского) стиля. Но не видя в этой схеме социально-экономического стержня, Фриче намечает такую возможность социологического обоснования ее.

«Конструктивно-тектонический тип архитектуры соответствует восходящему коллективу или классу, так как в нем царит практически-интеллектуалистическая тенденция, свойственная коллективу или классу, овладевающему жизнью, органический—соответствует коллективу или классу, уже овладевшему жизнью, ставшему господствующим, в силу чего практически-интеллектуалистический момент осложняется моментом эстетизирующе-наслажденческим, а декоративный тип архитектуры соответствует коллективу или классу упадочному, паразитически пассивному, в силу чего эстетизирующе-гедонистический момент упраздняет или заглушает момент практически-утилитарный».

Само собой разумеется, что это истолкование Фриче схемы Гинзбурга можно принять только как «возможность», как первую, более или менее вероятную, наметку. Будущая же—действительно научная социология архитектурных

типов установит эту схему развития архитектурных стилей в результате не априорных соображений, как в данном случае, но на основе тщательного фактического и документального анализа историко-архитектурных фактов. Все же,—если позволено будет ввести сюда и субъективный элемент,—нам отрадно констатировать, что В. М. Фриче, так же как и мы, считает конструктивный тип архитектуры (конструктивизм) «свойственным восходящему классу, овладевающему жизнью», т. е. в нашей исторической полосе—пролетариату ●.

IV.

Книга Фриче, намечая основные проблемы и вехи, по которым должно пойти в дальнейшем научно-социологическое исследование искусства, резко отличается по своему объективно-научному подходу от социологической работы Ф. И. Шмита «Искусство», идущей в значительной степени по пути старых идеалистических «теорий искусства». Написана книга эта в дискуссионных целях.

Предлагая, по выражению автора, «черновой набросок» новой теории искусства, пытающейся охватить все без исключения виды его: архитектуру, живопись, скульптуру, музыку, словесность, танец и драму, «не расщепляя то, что органически между собой срослось, что только и понятно в неразрывной связи», Шмит решил добиться обсуждения своей теории «в целом и по существу», «чем бы,—как он говорит,—это обсуждение ни кончилось: победой или поражением». «Науке,—самоотверженно заявляет он при этом,—нужны не только счастливые триумфаторы, но и те несчастливцы, которые своими костями мостят путь для триумфаторов». Марксистская критика, подвергнув в ряде статей анализу теоретическое построение Шмита, дала в общем резко отрицательную оценку его. Какова же эта теория.

Исходит Ф. И. Шмит из положения сейчас довольно ходкого: «Искусство есть деятельность, выявляющая мир образов (микрокосм) художника... и имеющая целью вызвать у посторонних связанные с данными образами переживания и притом именно те переживания, которые для согласования действий разных (многих) живых существ имеют наибольшую ценность». Надо сказать, что со времени опубликования работы Толстого «Что такое искусство» в этом определении нет ничего нового. Верно ли оно? Мы думаем, что оно грешит значительной недооценкой положительной—организационной и социально-бытовой—роли искусства и вовсе не охватывает всех видов искусства, как этого хотелось автору. Все так называемое «производственное» искусство и в частности архитектура из этого определения выпадает. Ибо если проблема эмоционального воздействия—в архитектуре скажем,—действительно огромной важности проблема—это вряд ли кто станет отрицать,—то ограничивать, следуя определению Шмита, задачи архитектора только этим эмоциональным воздействием, видеть в выявлении «мира эмоций» архитектора единственную цель архитектурного творчества значило бы становиться на позиции крайнего субъективизма и идеализма и значило бы совершенно не понимать и искажать социальные функции архитектурного творчества.

Опираясь на свое определение искусства, Ф. И. Шмит переходит к классификации искусств. «Если,—рассуждает он,—искусство только выражает вовне образы и комплексы образов, то и классифицировать искусство следует по характеру выражаемых ими образов». Ясно, что если основной признак, по которому производится эта классификация научно не обоснован в достаточной мере, что имеет место в данном случае, то и вся классификация лишается серьезного научного значения и практического смысла. Останавливаться здесь на ней мы не станем, отсылая интересующихся к соответствующей главе книги ●●. От классификации искусств Шмит переходит к «стилистике».

По мнению Шмита, существуют всего шесть художественных проблем, которые в определенной последовательности всегда ставились и ставятся перед искусством. Это: 1) общие ритмические элементы, 2) форма, 3) композиция, 4) движение, 5) пространство, 6) момент (свет). Существует соответственно этому и шесть исторических отрезков, в которых та или иная художественная проблема главенствовала и разрешалась.

«Поставив на очередь ту или иную проблему, искусство перерешает все проблемы, ибо все проблемы неразрывно между собой связаны, и постановка каждой проблемы знаменует шаг вперед в развитии образного мышления в целом». Когда круг этих проблем, разрешаемых человечеством в искусстве, пройден в историческом развитии, искусство снова возвращается к первой стилистической проблеме—к общим ритмическим элементам, чтобы пройти этот круг все в той же последовательности.

Таким образом, по теории Шмита, мировая история искусств делится «сама по себе и по существу» на эволюционные циклы, для которых характерно, что в каждом все в том же порядке возникают все те же шесть основных художественных проблем. Эту свою абстрактную схему автор оживляет историческим материалом, указывая хронологические границы каждого исторического цикла и подробно описывая, как ставились и как разрешались в каждом цикле все эти проблемы. Однако его изложение касается при этом только живописи и скульптуры. Архитектура, как и ряд других искусств, здесь совершенно не затронуты Шмитом. Для них так и осталось совершенно невыясненным их историческое прохождение через шесть основных проблем, указанных автором.

Итак, существует, по Шмиту, шесть художественных проблем и соответственно шесть исторических циклов, разрешающих эти проблемы. Почему же именно шесть, а не больше или меньше? На это Шмит пытается ответить в последней главе своего труда «Социологии искусства», главе, наиболее важной для обоснования теории Шмита и наименее убедительной во всей его книге.

«Если искусство,—пишет Шмит,—тесно связано с общественностью, то художественным проблемам должны соответствовать такие же общественные проблемы, художественным стилям—общественные формы. И если в искусстве действительно шесть проблем, то не потому, что нельзя было бы их различить пять или восемь или любое другое число, а лишь потому, что имеется шесть основных форм общественной организации, т. е. организации сотрудничества живых существ для общей борьбы за существование».

И далее Шмит указывает, как, по особому признаку он устанавливает эти шесть форм общественной организации. «Общественно-организационные формы,—пишет он,—наиболее рационально классифицировать по количественному признаку, по числу объединенных в коллективах особей».

Этот чрезвычайно странный и произвольный критерий, ничего общего, конечно, с марксизмом не имеющий, сразу же обнаруживает всю необоснованность и историческую беспочвенность теории Шмита.

С этой количественной точки зрения, остроумно названной В. М. Фриче «арифметической социологией» ●●● 1-й цикл социального развития—«стадный», т. е. неоформленное сожительство, отсутствие прочной семьи и прочной собственности, 2-й цикл—патриархат, семейно-родовой быт. «Когда патриархальная семья разрастается до клана, до племени—происходит перегруппировка ее членов по роду занятий, по профессиональному признаку,—начинается 3-й цикл—кастовый; 4-й цикл характеризуется небольшими территориальными образованиями, завершающимися организацией городов-государств. Города-государства сшибаются вследствие естественного роста, и после долгих междоусобиц—вырабатывается 5-я организационная форма общественности—«империя». Наконец с империями происходит то же, что и с городами: они гибнут в войнах, и нарождается 6-я мыслимая форма общественности—«мировая коммуна». Было бы естественно ждать, что автор этой схемы докажет «железную необходимость», с которой, по его мнению, должны главенствовать в каждом из этих циклов та или иная художественная проблема. Однако автор даже не попытался это сделать. Дальше установления отвлеченного словесного «соответствия» между общественным и художественно-стилистическим циклом он не пошел. И перед читателем так и остались неразрешенными в конкретной плоскости вопросы: почему же, собственно, и как 1-й «стадный цикл» (древний каменный век—палеолит) родит проблему «общих ритмических элементов»?, в силу каких причин во 2-м цикле (до-историческая Месопотамия, до-династический Египет и т. д.) главенствует проблема формы?, отчего 3-й цикл («Историческая Ассиро-Вавилония, династический Египет, минойский Крит, Индия, Китай и т. д.) решает преимущественно проблему композиции?, каким обра-

● Такую же формулировку мы находим в труде другого марксиста—Л. Зивельчинской: «Опыт марксистского анализа истории эстетики», стр. 89, издание Ком. Академии 1928 г. «Повидимому, конструктивизм есть здоровое художественное требование, выдвигаемое всяким общественным классом, когда он идет по восходящей линии своего развития».

●● Еще лучше ознакомиться с этой классификацией по обстоятельной статье Шмита «Живопись, ваяние и зодчество», помещенной в июньской книжке «Печати и Революции» за 1924 г. Статья сопровождается рядом интересных примеров.

●●● См. статью Фриче «Арифметическая социология искусства», Вестн. Ком. Академии, № 13, 1926 г.

зом в 4-м цикле (Эллада) возникли задачи движения в искусстве, а в 5-м (Европа до XIX века включительно)—задачи пространства?, и, наконец, почему в надвигающемся «цикле мировой коммуны» перед тем, чтобы снова—по теории Шмита—вернуться к исходному «стадному» (!) циклу общественности и к «ритмическим элементам» в искусстве,—почему в этом цикле «мировой коммуны» искусство должно непременно решать проблему моментального впечатления?

Вся эта схема так и осталась висящей в воздухе и после ее «социологического обоснования» Шмитом.

Ф. И. Шмит, приступая к главе о социологии искусства, повидимому, сам отлично сознавал недостатки своей теории. По его же словам она написана так, как будто в искусстве ничего «кроме чистой формы не было, как если бы искусство было независимо не только от экономики, но даже и от общественности». Но несмотря на сознание своих изъянов и желание их устранить, попытка социологически обосновать теорию «циклов» ни к чему Шмита не привела. Объясняется это тем, что автор и в «социологию искусства» вводит тот же мертвый надуманный схематизм и тот же фетишизм числа, что и в свою систему стилистических циклов (6).

Строя свою «социологию» по количественному, а не социально-экономическому признаку, забывая, что история это не просто численное нарастание коллективов, а «непрерывная смена форм производства и ряд эпизодов классовой борьбы», всегда отражающейся в искусстве, обходя совсем исторические закономерности этой классовой борьбы,—Шмит тем самым лишил свою теоретическую систему научной историко-материалистической базы.

Однако мы не можем не отметить здесь в итоге, что книга Шмита, несмотря на свои крупнейшие промахи,—интересная и ценная книга. От ошибок, в особенности же при разработке совершенно новых областей знания,—никто не застрахован. И если Ф. И. Шмит и не дал цельной материалистической теории, охватывающей все виды искусства, то попытку в этом направлении—попытку, обнаружившую огромную эрудицию и пытливость мысли,—сделал. Это заставит всякого, прочтя эту книгу, захотеть—по выражению Шмита—«разнести ее в клочья», отдать дань заслуженного уважения автору.

V.

Попытку, аналогичную попытке Шмита, охватить примитивной социологической схемой искусство «во всех его видах» и наметить на ее основе дальнейшую линию развития современного искусства делает также И. Иоффе.

Его книга «Культура и стиль» ставит себе задачей построить систему социологии искусства как части общей науки о культуре. От марксистской науки о культуре Иоффе требует прежде всего практической установки «практического историзма» взамен созерцательной пассивности буржуазной исторической науки. «Не генезис в прошлом, а актуальная роль искусства в настоящем»—занимает автора. «Диалектический материализм,—справедливо указывает он,—наука не только познавательная, но и строительная». Для марксизма «формула и анализ имеют смысл, если они направлены на практические цели, а не уводят в прошлое». Против сквозящего в этих словах пренебрежения историей, конечно, можно и нужно спорить. Но, как мы уже выше указывали, практическая заостренность социологического исследования сейчас чрезвычайно ценна и необходима и должна всячески поддерживаться и приветствоваться. Поэтому мы согласны с общей практической установкой книги Иоффе. Однако одно дело «благие порывы» исследователя, а другое—его реальные «свершения». Справился ли Иоффе со своей задачей? Действительно ли социологическое построение его имеет практическую ценность для современности, во имя нужд которой он воюет со «знаточеством», с «чистой наукой», с «наукой для науки». Проследим это. Как и Ф. И. Шмит, Иоффе начинает свое социологическое исследование с анализа понятия «искусства». Здесь им дается ряд правильных формулировок и верных замечаний.

Правильно, что «искусства вообще нет. Есть конкретные произведения, круг которых у разных социальных групп различный. Образ, художественный для одних,—нехудожественен для других».

Правильно, что «всякое определение искусства социально-субъективно и является выражением одной какой-нибудь социально-эстетической идеологии».

Точно так же возможно принять и то утверждение Иоффе, по которому существует «три основных эстетических идеологии и три определения искусства: идеалистическое—феодально-аристократическое: искусство есть жизнеукрашение; утилитарное—торгово-буржуазное: искусство есть жизнепознание; индустриальное—конструктивное: искусство есть жизнестроение». Наконец мы считаем исторически верным также и то, что в любом отрезке времени «мы имеем всегда одновременно несколько стилей, как и несколько социальных групп. Внезапность возникновения стилей кажущаяся, и она непонятна для тех, кто рассматривает культуру как ряд смен господствующих классов, а не как одновременный поток социальных групп, в котором низовые и верхние группы ведут борьбу. Борьба стилей есть борьба социальных групп».

Архитектурная действительность сегодняшнего дня дает немало ярких иллюстраций последнему положению Иоффе. Разве не несомненно, что борьба, скажем, архитектурного «классицизма» в его нынешней форме против современных течений в архитектуре и конструктивизма в частности не есть та же напряженная социально-идеологическая борьба, классовую сущность которой отмирающие социальные группы прикрывают фразами о «вечных», «общечеловеческих», «внеклассовых» законах форм в искусстве? Попытка узаконить эту художественную реакцию в современности ссылками на историческую традицию, на «культурную преемственность» и пр. критики не выдерживает. «Унаследованная традиция прошлого не бесплотная тень, а реальные люди с реальными поступками и стремлениями, которые поддерживают и защищают традиции как насущные элементы своего быта». Следовательно, если ведется интенсивная борьба против конкретных носителей социального зла» и «традиций» по линии социально-политической и экономической, то столь же обнаженно-классовой и заостренной должна быть она и по линии вообще художественно-идеологической и в частности по линии теории и практики архитектурн. деятельности.

Выше мы приводили несколько интересных цитат (а количество их можно было бы значительно умножить), указывающих, что в книге Иоффе имеется немало ценного. Но все это—детали, более или менее яркие мелочи. Дело же, в конце концов, не в них, а в том стержне, которым пронизывается книга. Этим стержнем является схема развития и смены художественных стилей (как и Гаузенштейн, Иоффе считает, что социология искусства—это социология стиля)... Какова же эта схема и как к ней отнестись? Мы изложим ее в немногих словах.

Существуют—по Иоффе—всего три типа культур: натурального хозяйства, товарно-денежного и индустриального. Каждая из этих культур имеет три основных социальных группы—низовую, господствующую и упадочную и три стиля как оформление отношения этих групп к миру. Для низовой группы каждого из этих культурных типов характерен реализм, для господствующей—идеализм, для упадочного—мистицизм. Таким образом три системы хозяйства и девять стилей исчерпывают—по Иоффе—все разнообразие культурно-исторических и художественных форм. Правда, автор предусмотрительно оговаривается при этом, что каждое из этих хозяйств и каждый из этих стилей не существует в чистом виде «как химический элемент», но только как господствующая культурная и стилистическая тенденция в различной смеси с другими хозяйствами и стилями. Эта оговорка чрезвычайно важна, конечно, но именно она и опрокидывает всю социологическую схематику Иоффе, делая ее до очевидности сомнительной и спорной. Нетрудно видеть, что с таким же правом, с каким Иоффе устанавливает—по определенному признаку—три типа культур и девять стилей, можно было бы, исходя из иных принципов классификации, наметить еще и немало других—промежуточных—типов культур со своими социальными группами и своими стилями. Поэтому совершенно очевидно, что попытка И. Иоффе так примитивно разграфить и окорнать историю, втиснув ее в надуманную, реальным историческим содержанием не оправдываемую схему—ненаучна, в такой же, если не большей, мере, как и соответствующая попытка Ф. И. Шмита. Вообще же говоря, обоих авторов очень роднит фетишизация числа, стремление привести законы истории к нескольким—ничего в сущности не говорящим—цифрам (6 стилей и 6 культурных циклов у Шмита, 3 типа культур и 9 стилей у Иоффе).

Иоффе ратует за то, чтобы сделать социологию искусств наукой столь же точной, как и естественные науки. Но методологический примитивизм, обнаруживаемый Иоффе в его книге, менее всего, конечно, может привести к установлению точных законов социологии большой практической значимости. «Живая жизнь сложней, богаче и разнообразней мертвых логических схем и формул» (Деборин). И при построении системы социологии искусств нужно исходить именно из этого богатства форм социальной динамики, а не из нескольких отвлеченных статических рубрик, под которые необходимо во что бы то ни стало подгонять живую ткань исторических фактов. При таких «методах» исследования неизбежно получается, что если факты не

соответствуют теории, то... тем хуже для фактов: они либо невероятно,—до неузнаваемости—искажаются, либо же совсем выбрасываются из поля зрения. Что некоторые факты с большим трудом втиснуты в рамку схемы стилей Иоффе, видно хотя бы из той ее части, которая трактует о стилях индустриального хозяйства. Здесь изъяны теоретического построения Иоффе особенно явственны благодаря ложному толкованию, какое получил в нем конструктивизм и благодаря той неясности, туманности и путанности содержания, какое Иоффе вкладывает в термин «Конструктивный реализм».

Иоффе говорит о «конструктивном реализме» — как низовом искусстве индустриального хозяйства, являющемся исходной базой будущего пролетарского искусства, и «конструктивизме» («технологическом идеализме») как господствующем искусстве индустриальной буржуазии, клонящейся к закату. Затем, чтобы оправдать свой «практический историзм», «автор позволяет себе предсказывать движение стилей: разложение (!) конструктивизма... и параллельный рост конструктивного реализма вместе с ростом пролетариата». При такой категорической постановке вопроса уместно было бы ждать отчетливой формулировки признаков обоих индустриальных «стилей». Но в книге Иоффе нет и намека на такую отчетливость. Что такое «конструктивный реализм»—остается совершенно невыясненным. Ведь нельзя же, конечно, считать определением конструктивного реализма такую фразу, скажем: «для конструктивного реализма, важна не вещь, но конструкция вещи, по которой делаются или могут быть сделаны тысячи одинаковых вещей». Очевидно, здесь речь идет у Иоффе «своими словами» о стандартизации. Если это так, то почему эта стандартизация характерна только для «конструктивного реализма», а не для всей индустриальной культуры в целом? Стандартизация—это ведь не специфический признак «художественного стиля», а одна из характерных черт промышленно-капиталистической системы производства. Или вот другое столь же скользкое «определение» «конструктивного реализма»: «Мышление, имеющее конкретный характер (?), мышление планами вещей (?), динамическими схемами социальных групп (?), широкими обобщениями—можно назвать конструктивным реализмом». Вряд ли такое «широкое» определение может иметь какой-нибудь практический смысл при уяснении понятия «конструктивного реализма».

Гораздо осязательней Иоффе говорит о конструктивизме. Но именно потому его промахи выступают здесь, как мы говорили, особенно рельефно. Все мы знаем, что конструктивизм во всех областях искусства исходит из функционального метода. По Иоффе—наоборот. «Конструктивизм, оказывается, выдвинул формальный метод». Для многих это зазвучит интригующе и ново, но и для конструктивистов, неустанно подчеркивающих недостатки и бесплодность формального метода, эта характеристика столь же неожиданна. О том, что она фактически совершенно не верна, говорить здесь, разумеется, не приходится.

Еще более неожиданна другая характеристика конструктивизма:

«Конструктивизм игнорирует социальное бытие культуры, он знает одну голую технологию». Для тех, кто знает конструктивизм в его нынешней целеустремленной форме, с его упором именно на «социальное бытие культуры» на организационную роль и социально-бытовые функции искусства, эта фраза не имеет под собой никакого фактического основания и никакого логического оправдания.

Мы полагаем, что здесь налицо либо полнейшее незнакомство Иоффе с идеологией и практикой подлинного конструктивизма, либо же, как мы говорили выше,—и это всего вернее,—искажение фактов в угоду надуманной схеме стилей. И в том и в другом случае к достоинствам книги это отнести конечно нельзя.

В общем же, несмотря на все эти недочеты, книга Иоффе представляет значительный интерес рядом верных методологических замечаний, касающихся главным образом общей установки социологии искусств. В своей же основной—«практической» части—в схеме стилей и в части, иллюстрирующей эту схему на исторических и современных фактах,—она слишком субъективна для того, чтобы можно было ее считать научной.

VI.

Нашу статью мы начали с того, что знание социологических законов развития искусства столь же жизненно необходимо современному архитектору, как и знание специально архитектурных и строительно-технических дисциплин. Обзор наиболее значительных работ по социологии искусства ● показал, что, к сожалению, большинство социологических выводов рассмотренных авторов, оставаясь более или менее вероятными в области изобразительных искусств, почти совершенно не затрагивают архитектуры. Как бы порой блестящи ни были их построения, взятые in abstrakto, они терпят в большинстве случаев полнейшее фиаско, будучи примененными к историческому и современному развитию архитектуры.

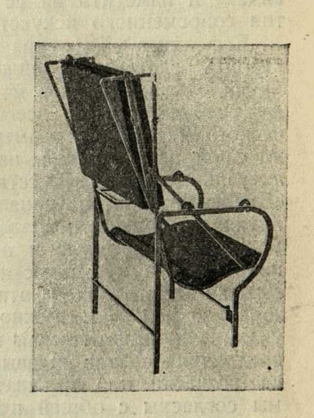
Тем самым под большим сомнением находится научная ценность тех социологических систем, которые пытаются уже теперь охватить «искусство в целом». Мы полагаем, что до тех пор, пока не будет на базе общей социологии тщательно разработана и проверена на фактах социология каждого вида искусства в отдельности, строить всеохватывающую систему социологии искусства было бы, если не бесполезно, то во всяком случае недостаточно научно. Наименее разработаны социологические закономерности в развитии архитектуры. Поэтому нам кажется особенно необходимым уделить сейчас самое серьезное внимание социологической разработке вопросов архитектуры и архитектурного творчества. Естественно думать при этом, что всесторонне охватить и разрешить эту задачу смогут только широко образованные научные кадры архитекторов. То обстоятельство, что при архитектурных отделениях наших втузов создаются значительные кадры аспирантуры, позволяет поставить пред ними эту задачу во всей ее неотложности. Мы полагаем, что в ближайшие годы указанный нами пробел должен быть заполнен и что социология архитектурных типов должна быть создана усилиями именно этих молодых научно-архитектурных сил.

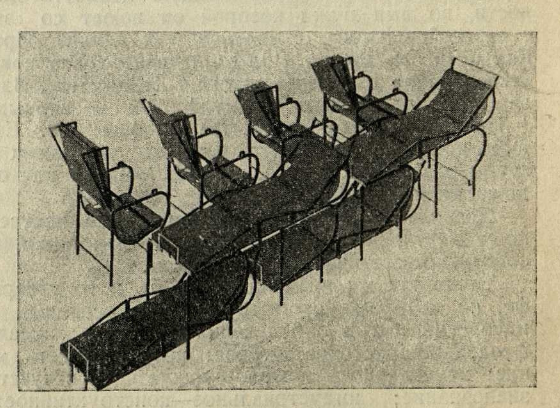
Р. Хигер

1928 г.

● Недостаток места не позволил здесь, к сожалению, остановиться на социологических работах тов. И. Маца и в частности на его статье «К марксистской постановке проблемы стиля» (Вестник Коммун. Академии, № 25, 1928 г.).

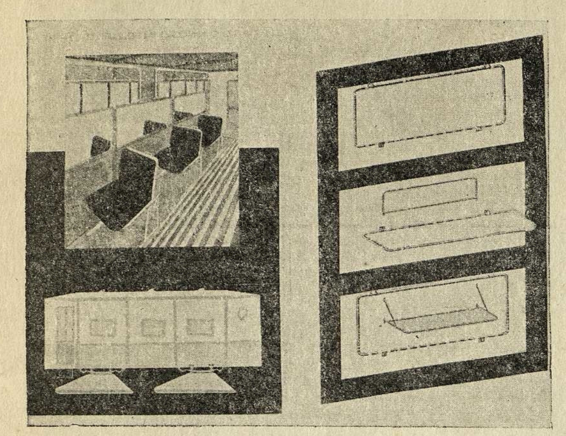
БОЛЬШЕ ИНЖЕНЕРОВ В БЫТ

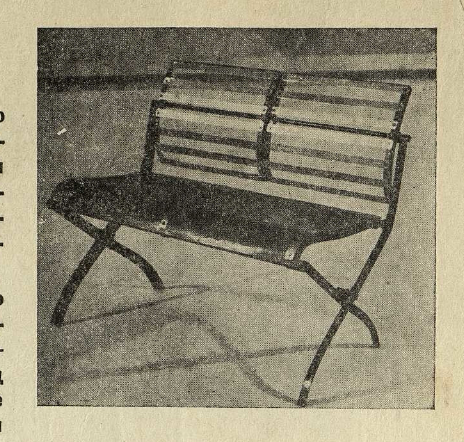


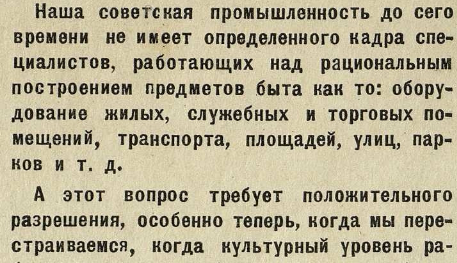


100-00

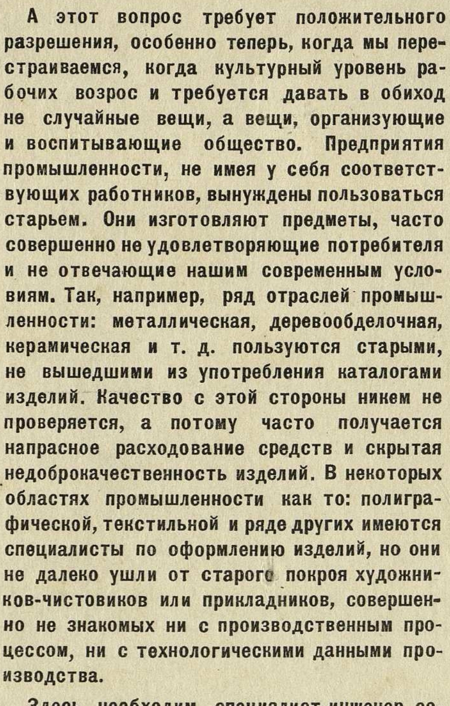
ВЕЩИ БЫТА. ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ МЕТФАКА ВХУТЕИНА



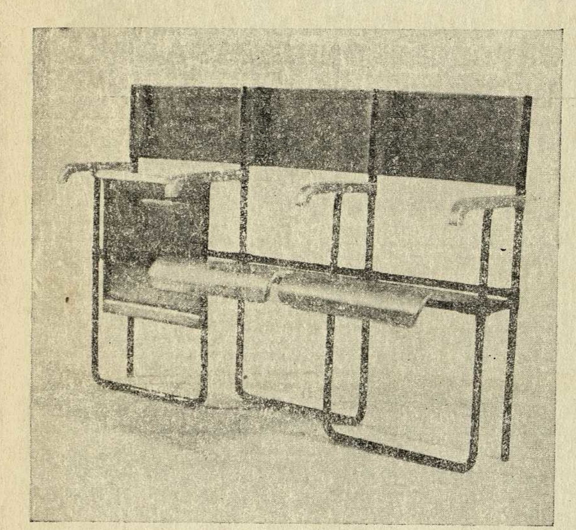


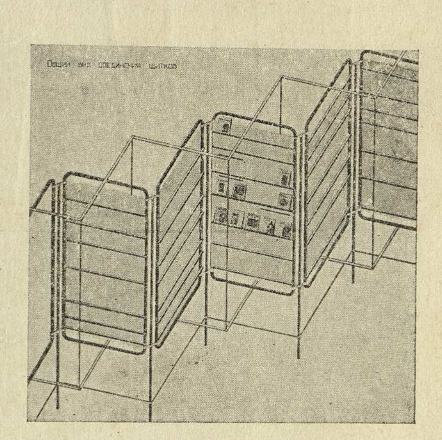


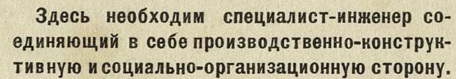
Наша советская промышленность до сего времени не имеет определенного кадра специалистов, работающих над рациональным построением предметов быта как то: оборудование жилых, служебных и торговых помещений, транспорта, площадей, улиц, парков и т. д.



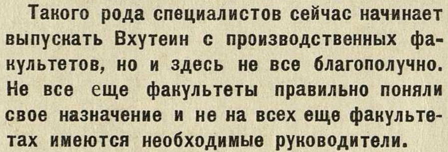
А этот вопрос требует положительного разрешения, особенно теперь, когда мы перестраиваемся, когда культурный уровень рабочих возрос и требуется давать в обиход не случайные вещи, а вещи, организующие и воспитывающие общество. Предприятия промышленности, не имея у себя соответствующих работников, вынуждены пользоваться старьем. Они изготовляют предметы, часто совершенно не удовлетворяющие потребителя и не отвечающие нашим современным условиям. Так, например, ряд отраслей промышленности: металлическая, деревообделочная, керамическая и т. д. пользуются старыми, не вышедшими из употребления каталогами изделий. Качество с этой стороны никем не проверяется, а потому часто получается напрасное расходование средств и скрытая недоброкачественность изделий. В некоторых областях промышленности как то: полиграфической, текстильной и ряде других имеются специалисты по оформлению изделий, но они не далеко ушли от старого покроя художников-чистовиков или прикладников, совершенно не знакомых ни с производственным процессом, ни с технологическими данными производства.







Здесь необходим специалист-инженер соединяющий в себе производственно-конструктивную и социально-организационную сторону.



Такого рода специалистов сейчас начинает выпускать Вхутеин с производственных факультетов, но и здесь не все благополучно. Не все еще факультеты правильно поняли свое назначение и не на всех еще факультетах имеются необходимые руководители.

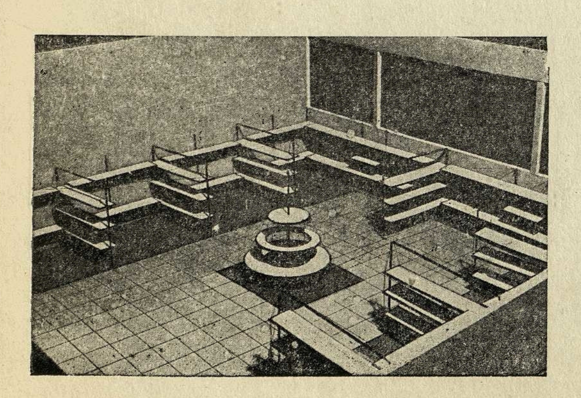


Метфак Вхутеина справился со своей задачей и дал нашей промышленности ряд ценных работников. Представленные на отчетной выставке работы по оборудованию транспортных средств и выставочных помещений показывают, что факультет правильно взял направление подготовки специалистов.

Над организацией вещей быта необходимо работать. Больше внимания подготовке специалистов-инженеров по оборудованию быта.



БОЛЬШЕ ИНЖЕНЕРОВ В БЫТ!



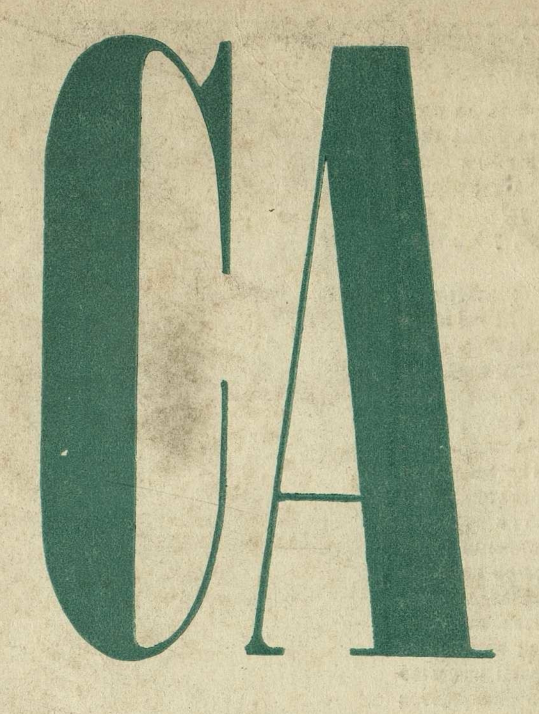
ОПЕЧАТКИ № 2 СА

Стр. 73, правый столбец, вторая строка снизу

напечатано:	следует:
Проф. Н. Ф. Гурин.	Проф. Н. Ф. Чурин.

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР М. Я. Гинзбург

Ма... ...сов **ИЗДАТЕЛЬ ГОСИЗДАТ**



В СВЯЗИ С РАЗВИТИЕМ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ И НАЗРЕВШЕЙ ПОТРЕБНОСТЬЮ В ОСВЕЩЕНИИ РЯДА КОНКРЕТНЫХ ПРОБЛЕМ, СТОЯЩИХ ПЕРЕД НАШЕЙ НОВОЙ АРХИТЕКТУРОЙ, ЖУРНАЛ СА В 1929 ГОДУ БУДЕТ ВЫХОДИТЬ ОТДЕЛЬНЫМИ МОНОГРАФИЧЕСКИМИ ВЫПУСКАМИ, ПОСВЯЩЕННЫМИ СЛЕДУЮЩИМ ПРОБЛЕМАМ;

СА 1 — НОВОЕ ЖИЛЬЕ
СА 2 — ЦВЕТ И СВЕТ В АРХИТЕКТУРЕ
СА 3 — РАБОЧИЙ МЕТОД АРХИТЕКТОРА КОНСТРУКТИВИСТА
СА 4 — ПЛАНИРОВКА ГОРОДОВ
СА 5 — НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И КОНСТРУКЦИИ
СА 6 — ПРОМЫШЛЕННОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО И АДМИНИСТРАТИВНЫЕ ЗДАНИЯ

НЕКОТОРЫЕ ИЗ ВЫПУСКОВ БУДУТ С МНОГОКРАСОЧНЫМИ ТАБЛИЦАМИ. КРОМЕ ТОГО НЕСКОЛЬКО СТРАНИЦ КАЖДОГО ВЫПУСКА БУДУТ ПОСВЯЩЕНЫ ВОПРОСАМ БИБЛИОГРАФИИ И АРХИТЕКТУРНОЙ ХРОНИКЕ, ОСВЕЩАЮЩЕЙ ЗЛОБОДНЕВНЫЕ ВОПРОСЫ НАШЕГО СТРОИТЕЛЬСТВА И ДОСТИЖЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ АРХИТЕКТОРОВ И ИНЖЕНЕРОВ.

ДВА РУБЛЯ ПЯТЬДЕСЯТ КОП.

Главлит № А—44 650. Гиз № 33624. Заказ № 8229. Тираж 2.400.
Типография Госиздата „Красный пролетарий“. Москва, Краснопролетарская улица, 16.